بسم الله الرحمن الرحيم

تم رفع هذه المادة العلمية من طرف أخوكم في الله: خادم العلم والمعرفة (الأسد الجريح) بن عيسى قرمزلي. ولاية المدية

الجنسية جزائرية

الديانة مسلم

موقعي المكتبة الإلكترونية لخادم العلم والمعرفة للنشر المجاني للرسائل والبحوث على

www.Theses-dz.com

للتواصل: رقم هاتف 00213771087969

البريد الإلكتروني: benaissa.inf@gmail.com

حسابي على الفيسبوك: www.facebook.com/Theses.dz

جروبي: https://www.facebook.com/groups/Theses.dz

تويتر https://twitter.com@Theses_DZ

لا تنسوني بدعوة صالحة بظهر الغيب: ردد معي 10 سبحان الله وبحمده سبحان الله العظيم

اللهم صل وسلم على نبينا محمد .... بن عيسى قرمزلي 2016.

جـامعة الجزائر
معهـد اللغـة والادب العـربـى

نظريـات الموسيقى الشعريـة في القصيـدة العربيـة

بـحـث انيـل شهـادة الـمـاجـستيـر

اعـداد الطـالب :
ابـن يـوسف جديـد
اشراف الدكتـور :
محمد حسين الاعرجـى

السنـة الدراسيـة 1988 ـ 1989

الاهـــــــــــداء

الـى أهـــلي .
الـى التـي صـيرت قـلبـها دواة وقـلـمــا
شـــهـــورا وشـــهـــورا ...
ألـى ذوى العلم والمعـــــــرفـة .

مقـــــدمـــــه

ان علاقتي بالشعر تمتد بجذورها الى الطفوله ، حيث كنت أسأل و أنا في المرحلـــه الاعداديه عن اسرار توجد في الشعر. و سألت نفسي و ألححت في السؤال عن البناء الشعري و أخص بالذكر منه طريقة الشطرين ، و اكثر مما كنت اقنع به نفسي ليتسنى لي النظم على اساسه سهلا هو أن أحصي حرف الشطر الاول و الثاني و انظم بهذا المقياس ما كنت اريد نظمـــه

و بالرغم من أنني اقنعت نفسي ايضا بمثال احتذيته و هو ابو نواس الذي حفظ هذا من الشعر و قال الشعر دون ان يعرف ما أنا أسأل عنه ، فان ذلك لم يوقف في أسئلتي المتأججـــــه.

و قد تعرفت على شاعر جزائري من الشباب ـ و هو صديق لي ـ اذ أخبرنـــي انه كان ينتهج النهج نفسه في المرحله الاعداديه ، دون ان نتطرق الى موضوع بحثـــــنـــي :

و عندما دخلنا مرحله الثانوي و عرفنا قواعد بسيطة من علم العروض و عرفنـــا القليل عن طريقه اكتشاف الخليل ابن أحمـــد هذا العلم ، كبر سؤال مرة أخـــرى اكثر من ذي قبل .

و أنا أسأل نفسي و أبحث عن هذا السر العويص الذي يتمثل في الوزن لـــم يخل سؤالي من اعجابي الشديد بالشاعر القديم الذي كان يركب معانيه في ألفاظ جميله متناسقة مرتبة في شطرين بغير صعوبة و دون خروج عما سماه الدارســـون الايقاع أو الموسيقـــــى الشعرية.

و في هذه الاونة الفيت شيئا اسمه عدد الحروف المتساوية في كل شطـــر بعد ما عرفت شيئا اسمه التفاعيل ، و بعد عملية احصائية قمت بها علـى بيتيـــن من الشعـــر واحد للامير عبد القادر و بيت آخر لأبي العلاء المعري ضمنه في قصيدته و همـــــــا :

لا تحقرن بيوتا خف محملهـــا و تمدحن بيوت الطين و الحجـــرِ

والثاني : الحسن يظهر في بيتين رونقه بيت من الشَعـر او بيت من الشَعـــرِ

و قد وجدت الشطر الاول يتكون من اربعه و عشرين حرفا ـ بسواكنه و حركاتـــه و ان الشطر الثاني منه ثلاثه و عشرين حرفا في حين وجدت الشطر الثالث يتكـــون

من تسعة عشر حرفا و الشطر الرابع من احد وعشرين حرفـــــا .

و اذا كنت الغيت مفهوم الكم في هذه المرحلة ، فان اهتمامي بالـــــوزن كأحد العناصر الرئيسية الذي تقوم عليه القصيدة ، بدأ يتسع مركزا على مفهـــــوم الايقاع و مصطلح الموسيقى الشعرية الذي لا زال سائدا الى الساعة هـــذه .

فقرأت عن رواد القصيدة الحديثة و عن آرائهم في الايقاع و الوزن و تجاه الوزن في القصيدة العربية الاصيلة ، اذ بحثوا عن بديل لعروض الخليل و حاولوا الهروب من الغنائية ــ كما يسمونها ــ الموجودة في الوزن و القافيـــة . قـــديما .

و ازدادت دوافعي للبحث حيث كتبت مقالا نشر بعد لأي لخصت فيه تساؤلاتي المتشعبة عارضا رأيي ازاء هذا الصراع الدائر حول الوزن في القصيدة الاصليـــة المتهمـــة ، و القصيدة الحــــرة .

و في الوقت نفسه عثرت مقالا عن أدونيس ــ بعد أن تشبعت بآرائه حـــد الامتلاء ــ أبين فيه دعواه ــ فيما أتذكر ــ بخصوص الوزن و القصيدة الحديثـــة و نظرتـــه للقصيـــدة الاصليـــة .

و اذا كنت الان اقوم بهذه المحاولة في البحث العلمي للدراسات العليـــا كما سبق ذكره كفيل ان يبرر تعلقـــي بهذا الموضوع الذي لم استطع ابدالــــه بموضوع آخر ــ رغم ما عرضه الدكتور الاعرجي علي من تغيير الموضوع ، حيث لم اعتبر ذلك سوى سبر اغوار الطالب من مشرف يحاول معرفة تشبث و تعلق تلميذه بالموضوع كمـا كنـــت اعتقــــــــد .

و لما عرف تشبثي به شجعني على اتمام هذا البحث الذي يمتد على تمهيـدي و أربعـــة فصـــــــول .

اذ حاولت أن أبين في التمهيد نشأة العروض وطبيعة تصور الخليل والعروضيين من بعده والنقاد والمستشرقين ــ لمسالة الوزن ــ اذ اختلفت وجهات النظر في نشأته فمنهم من حاول ربطه بالبيئة ومنهم من حاول ربطه بعلم النفس والغناء وما الى ذلك من التباين واوضحت موقفي من نشاته .

وتبعت هذا التمهيد بفصل اول حاولت فيه ان اعرض نظرية الخليل وتصوره للوزن من خلال قواعده التى تتمثل في البحور الستة عشرة بزحـــافاتهـا وعللها .

كما انني حاولت ان ابدي رأيي ازاء هذه النظرية الخليلية التى ظهرت لي مظطربة من خلال ما سقته من امثلة متعددة تاخذ من نظرية الخليل المعروضة قاعدة للانطلاق

والنقـــد والتحليـــل .

اما الفصل الثاني فحاولت فيه ان اعرض النظرية التي حاولت ان تفسر وزن الخليل بوجهة نظرها مضيفة اليه ما يسمى بالنبر وهي تعتمد في ذلك على عناصر مختلفة ، فمن العروضيين ـ على ضوئها ـ من يعتبر ان المقطع اساس الوزن ومنهم من يعتبر ان الكم والكيف يلعبان دورا رئيسيا لاستكمال نظرية الخليل ومنهم من يرى ان النبر يعتبر البديل الحقيقي المؤسس على الايقاع الموسيقي والنوتة الموسيقية هو المفسر الوحيد لوزن القصيدة العربية . وهي كما نرى نظرات مختلفة في نظرية واحدة حاولت ان افندها وان ارد عليها مبينا هشاشة ما تعتمد من اسس بعيدة عن روح القصيدة الاصيلة .

وتبعته بفصل آخر بدا لي انه يحمل نظرية تحاول ان تكون مفسرة للوزن وهي تحتوي على عناصر من النظرية النبرية ، اذ تعتمد في تحليلها على عنصر الصوت وما تحدده الاجهزة الصوتية في المخابر من ذبذبات واهتزازات وحدة وانخفاض ، تلعب دورا رئيسيا في الوزن الذي لا يمكن ان يعود الى شيء آخر سوى هذه العناصر المكونة للصوت الذي تعتمد عليه الفاظ القصيدة وهي قريبة جدا الى حد التطابق مع النظرية الموسيقية التي تعتمد النوتات الموسيقية المحددة تحديدا علميا ، وحاولنا ان نقدم من خلال هذا الفصل معاملة القدامى للالفاظ ومعاملة المحدثين لها ، وعلى هذا الاساس سألنا عما اذا كان هذا كفيلا بتحديد الوزن للقصيدة العربية . ووصلنا الى ان ذلك متعذر .

اما الفصل الرابع فقد حاولنا من خلاله ان نعرف اذا ما كان بامكاننا ان نستغني عن الوزن مكتفين بعنصر القافية الذي اعتبره البعض محطة موسيقية وحاولنا ان نعرف معاملة القدامى له واذا ما كانوا حددوه التحديد العلمي الذي يجعل منها فعلا امكانية موسيقية ، يمكننا التعويل على ايقاعها . ومن خلال تحديد نظرتهم لها ومحاولة معرفة النظريات المختلفة لها التي نظرت اليها على اساس نبري ومنها من نظرت اليها على اساس غنائي ومنها من نظرت اليها

على أساس كم و كيف.

تبين لنا ان هذه النظرات جميعها تجاه القافية لم تحدد ما التحديد الذي يمكن ان نطمئن اليه جاعلين منها عنصرا حقيقيا في تفسير ظاهرة الوزن الشعري للقصيدة العربية الاصيلة.

و اعتمدت في هذه الفصول على منهج يتوخى التحليل، لهذه النظريات متتبعا سقطاتها و جوانبها الايجابية، معتبرا و باحثا عما يمكن ان يصل الى نتائج مرضية تقنع الناشئ و الدارس معا بتفسيرات قريبة من روح الشعر العربي.

و اذا ما كان المنهج يختلط في كثير المرات بالمنهج التاريخي فذلك يرجع الى كون طبيعة الموضوع الذي يعود الى عهد قديم جدا و هذا ناشئ من صعوبة الموضوع نفسه.

اما الصعوبات التي اعترضت هذا البحث، فهي متاعب و صعوبات لا بد ان تكون و تسهل و تلين امام لذة البحث التي طالما تتحول الى متعة ناتجة عن الارهاق ان الشعر نفسه يعتبر صعوبة و تعبا و لكنه يعطينا في النهاية الجمال و المتعة و السلاح لمواصلة السير في الحياة.

وحين اشكر الدكتور الاعرجي لا اشكره جزافا كما اتفق، و انما اشكره لانه علمني شيئا مهما في البحث و هو ان "البحث رأي و ليس استعراض آراء – كيفما اتفق – فحسب". كما كان مدققا على فصل من الفصول، و هذه النظرية الحصيفة – في معتقدي – هي التي دفعتني الى اعادة الفصول الاربعة برمتها دون كلل و دون امتعاض. كما اشكره على ما قدمه لي من كتب لم اعثر عليها في مكتبتي الجامعة و لا في المكتبات الخارجية.

و اتقدم بالشكر لكل الاصدقاء و الزملاء الذين لم يبخلوا علينا برأي وعنوان كتاب و ما الى ذلك، و لو لا كل هؤلاء جميعا – و اخص منهم – الدكتور الاعرجي – لما كان البحث على ما هو عليه الان.

تمهيد

نشأة العروض العربي

أن الباحث في مسألة الوزن الشعري في القصيدة العربية تواجهه آراء متباينة تدفع الى تساؤلات كثيرة و متنوعة.

من هذه الآراء ما ينفي وجود العروض، والاهتمام به علما عند القدامى، و منها من يرى أنه كان موجودا بقدر يسمح للشاعر ان يعول عليه في تقويم ما اخلّ بوزن قصيدته.

و من هذه الاراء ما يذهب الى ان الخليل هو الذي وضع هذا العلم و لم يسبقه اليه أحد. و اصحاب هذا الرأي ينقسمون على انفسهم، فمنهم من يرى بأن الخليل استقاه من اليونانيين زمن اختلاط الثقافات، و منهم من يرى غير ذلك معتمدا في بحثه بأن مفاهيم الخليل مستمدة من بيئة عربية صرف، و ذلك للتشابه القائم بين مصطلحات العروض الخليلي و الخيمة العربية بحبالها و اوتادها و اعمدتها و اقسامها، و ما يتبع الخيمة من مفاهيم أخرى مثل وجود الفرس، و ما يصدر عنه من ايقاع حوافره، و وجود الابل و الرمل وغير ذلك من الامور الاخرى التي اطمأن الخليل اليها في هذه الصحراء.

و ازاء هذا نقول: أ) انه من المعروف ان الشاعر القديم كان يعتمد اعتمادا كليا على سليقته التي تؤلف بالنسبة لديه جسرا يربط العالم الخارجي، بعالم الشاعر الداخلي. و لم يكن هذا الشاعر يعير اهتماما للضوابط و القوانين التي توضع، و لا ينحصر هذا في مجال العروض فحسب، و انما في مجالات اخرى كالنحو مثلا وغيره، و قد عبر القدامى عن ذلك ملخصا في قول الشاعر:(1)

و لست بنحوي يلوك لسانه ولكن سليقي أقول فأعرب

نظرية [illegible] د : [illegible]

1. القواعد الاساسية للغة العربية، السيد احمد الهاشمي : 4

وهذه الظاهرة هي التي دفعت بعض النقاد الى القول : "ان الشاعر في الجاهلية وصدر الاسلام ما كان يعرف شيئا عما سمي بعد ئـذ بالوزن والقافية ، وكن طبيعته الفنية كانت توحي له بالكلام الموزون المتفق دون تكلف " 1

ومن الحجج الاخرى التي تثبت أن العروض لم يكن موجودا ، هو اختلاف الوزن القديم في الشعر عن الوزن الذي عرف في القصيدة العربية المعروفة لدينا ويسوق في هذا الصدد "مسكويه" كلاما طويلا أما نحن بصدده * ـ اذ يقول : " ولكن ربما سمعنا للشعراء الجاهليين المتقدمين أوزانا لا تقبلها طباعنا ولا تحسن في ذوقنا ، وهي عندهم مقبولة موزونة ، يستمرون عليها كما يستمرون في غيرها ، كقول المرقش :

لابنة عجلان بالطاف رسوم * لم يتعفين والعهد قديم

وهي قصيدة مختارة من المفضليات ، ولها أخوات لا أحب تطويل الجواب بايرادها كانت مقبولة الوزن في طباع أولئك القوم ، وهي نافرة عن طباعنا نظنها مكسورة ، وكذلك قد يستعملون من الزحاف في الاوزان التي تستطيبها ما يكون عند المطبوعين منا مكسورا وهي صحيحة والسبب في جميع ذلك أن القوم كانوا يجبرون بنغمات يستعملونها مواضع من الشعر يستوي بها الوزن ولاننا نحن لا نعرف تلك النغمات اذا أنشدنا الشعر على السلامة لم يحسن في طباعنا ، والدليل على ذلك أنا اذا عرفنا في بعض الشعر

---

1 ـ نظرية الفن المتجدد : عز الدين الامين : 68

* لا أرى مانعا أن أنقل النص برمته وذلك لما فيه من آراء وتوضيحات تغني عما نحتاجه للتوضيح .

تلك النغمة حسن عندنا ، وطاب في ذوقنا كقول الشاعر :

ان بالشعب الذي دون سلع * لقتيلا دمه ما يطل

فان هذا الوزن اذا أنشد مفكك الاجزاء بالنغمة التي تخصه طاب في الذوق (و) اذا أنشد كما ينشد سائر الشعر لم يطب في كل ذوق " 1

فاذا كان أصحاب هذا الرأي يذهبون الى عدم وجود العروض قديما ، فانهم يذهبون فيما أظن الى عدم وجوده علما له قوانينه التي ينبغي ان يراعيها كل شاعر . وما يمكن استنتاجه من قول مسكويه هو أنه لما احتكم الى عروض الخليل وقاس به الابيات التي تجلت له أنها قديمة ، غير خاضعة لعروض الخليل ، فسّر ذلك بوجود نغمة قديمة تختلف عن نغمة الشعر الذي قرأه للجاهليين والاسلاميين . وتحاشى ان يقول ان عروض الخليل لا يشمل جميع الشعر . ولا يستطيع تحديد وزن جميع الشعر . غير أننا نجد الباقلاني يفضي وجود العروض قديما لانه يرى أن " سبيل الموزون من الكلام أن تتساوى أجزاؤه في الطول والقصر ، والسواكن والحركات ، فان خرج عن ذلك لم يكن موزونا "2 ويدلل على عدم وجود العروض قديما بايراد الابيات التالية : " ربّ أخ كنت به مغتبطا ، أشد كفّي بعرى صحبته ، تمسكا منّي بالودّ ولا ، أحسبه بزهد في ذي أمل ، تمسكا منّي بالود ولا ، أحسبه يغير العهد ولا ، يحول عنه أبدا ، فخاب منه أملي " 3*

1- الهوامل والشوامل : أبو حيان التوحيدي - مسكويه : 282 - 283

2- اعجاز القرآن : الباقلاني : 89

3- ينظر المرجع نفسه : 89

* : يقول الجوزو في كتابه : نظريات الشعر عند العرب ج 1 : 24 ان الابيات من اختراعه ، والملاحظ أن الباقلاني يكتب الابيات متداخلة كما نقلناها .

فهو يسرون بلّذا قطالع من التافيـــة ، كما ان الابيات غير متساويـــة رغم أنها من بحر الرجز بتحديد الخليـــل .

أما أصحاب النظرة التي تقول بأن العــروض كان موجــودا بقدر معين فانها تستند الى بعض أبيات الهمر عند القدامــى مثل ما جاء عند الجاحظ الذي يقـــــول : " ذكرت العرب في أشعارها السناد والاقــواء ولم أسمع بالايطـاء ، وقالــوا في القصيد والرجز والسجع والخطاب وذكروا حروف الروي والقوافي وقالـــوا هذا بيت وهذا مصـراع ، وقد قال جندل الطهـوي حين مدح شعره :

" لـــم أقـــو فيهـــــن ولــم أساننـــــد "

وقـــال ذو الرمّـــــة :

وشعر قد أرقت له غريــب × أجنّبـــه المسانـــد والمحـــالا

وقال أبو حازم الكاهلــيّ :

بيوتـــا نصـــبها لتقويمهـــا * جــــذول الربيئيـــن في المـــرباه

بيوتـــا على الهيا لها سجحة * بغـــير السنـــاد ولا المكفـــأه" 1

ويسوق ابن فارس حديثا مؤكدا المعنى نفسه بقوله : " أما العروض فمن الدليل عليه إنه كان متعارفا اتفــاق أهل العلــم على أن المشركين لما سمعوا القرآن قالوا ـ أو من قال منهم ـ إنــه شعـــر . فقال الوليـــد بن المغيرة منكرا عليهم : لقد عرفت مايقرؤه محمد

---

1 ـ البيـــان والتبييـــن ج 1 : ص : 139 ـ 140

على أقراء الشعر ، هزجه و زجره ،وكذا وكذا ،فلم أره يشبه شيئا من ذلك ،أفيقول الوليد هذا و هو لا يعرف بحور الشعر " 1

لكن الاطمئنان الى وجود العروض قديما ـ قبل الخليل ـ هو نوع من الخديعة العلمية ،و ذلك راجع الى أن المفاهيم البسيطة التي وجدت قبل الخليل لم تكن في حقيقة أمرها ، الا عبارة عن مفاهيم ـ ان لم تكن ساذجة فهي لم تكن محددة تحديدا علميا كما فعل الخليل ،لان القدامى كانوا يطلقون كلمة القافية على القصيدة كلها ، و ذلك من باب المجاز كقول الشاعر :

أعلمه الرماية كل يوم × فلما اشتد ساعده رماني

وكم علمته نظم القوافي × فلما قال قافية هجاني

و هذا ما حمل أحد الباحثين على القول ،و هو يرد على ابن فارس ،انه يستبعد " أن يكون العرب ،حتى أهل المدر منهم عرفوا النحو و العروض من حيث هما علمان لهما مصطلحات و قواعد بالمعنى الذي عرفه المسلمون بعد ذلك ، و الارجح ان ابن فارس يقصد أن العرب كانوا يعرفون . . . من أمر العروض و عيوب القافية ما يستطيعون به أن يميزوا الصحيح من الخطأ ، و ما أصبح بعد ذلك اساسا لعلمي النحو والعروض" 2

و نستطيع ان نردّ على هذا الباحث هو أيضا بقولنا ،ان معرفة القدامى بالعروض قبل الخليل بن أحمد كانت معرفة بسيطة ،على قدر حاجتهم اليه ،هو رأي لا يستند على قاعدة مقنعة ،لاننا في تاريخ النقد الادبي و تاريخ العروض العربي نفسه ، لم نجد في أي منهما أن هناك اشارة

1- الصاحبي : ابن فارس : 10

2- مصادر الشعر الجاهلي : ناصر الدين الاسد : 48

تدل على أن امرأ القيس أو المهلهل عادا الى عروضي وصححا ما يمكن تصحيحه بالقدر الذي أشار اليه الاسد والجاحظ .

ان الاعتماد على الشواهد الشعرية التي تدل على معرفة القدامى . مثل امرىء القيس ومن سبقه لا تحمل وجه الصحة كاملا ، لأن السناد الذي أشار اليه جندل الطهوي أو ذو الرمة ، لم يكن واضحا ومفصلا ومحددا .

وما قيل عن حجة الجاحظ ، يمكن ان يقال عمن اطمأن الى بيت عنترة الاتي :

عبيلة هذا در نظام نظمته × وانت له سلك وحسن ومبهج

فهذا البيت يحمل القارىء والباحث على التساؤل ، بالرغم مما قاله عنه المحققون وهم " يشكون بصحة البيت (لأن أن) من يقروه يحار في المعنى الذي قصد اليه الناظم عن كلمة " نظم " أو قد أراد الوزن والقافية أم جمال الديباجة وحسب ؟ " 2

كما أننا نجد الباحث نفسه لا يطمئن الى بيت عبيد بن الابرص الذي علق عليه نقاد كثر آمالا عراضا في كونه شاهدا يدل على معرفتهم بالبحور فقد قال عبيد ،

سل الشعراء هل سبحوا كسبحي * بحور الشعر أم غاصوا مغاصبي

وبعض النظر عن "أن البيت موضوع" [3] فانه يسمح بالقول " إن ما قد يتضمن معنى الوزن في كلام الجاهليين أمر غير ثابت " 4

1- ديوان عنترة : 109،

2- نظريات الشعر عند العرب : مصطفى الجوزو : 16

3- ينظر المرجع نفسه : 16.

4- ينظر المرجع نفسه : 16

وما يعزز قولنا في هذا الشأن هو أن هذه المفاهيم العروضية الخليلية ،لو كانت شائعة ومألوفة لما سمح واحدٌ مثل النظام أن يهاجم الخليل ،وذلك لان كل جديد يبعث الناس على التساؤل والحيرة والتنافر في أغلب الاحيان ،اذ يقول النظام -وهو أحد المعتزلة -: " توحد به العجب فاهلكه ،وصوّر له الاستبداد صواب رأيه فتعاطى ما لا يحسنه ورام ما لا يناله ،وفتنته دوائره التي لا يحتاج اليها غيره " 1

ومهما يكن من أمر فان الخليل هو الذي وضع قواعد العروض ،وقد أقرّ بذلك الجاحظ عندما أورد صحيفة بشر بن المعتمر وذكر بأن الخليل هو واضع علم العروض مصطلحاته التي وضعها كالقافية وبعض البحور التي ذكرها الخليل 2

كما يمكن ان نستنتج من كلام قدامة بن جعفر ان الخليل اخترع علم العروض والقافية اختراعا حين يقول " وعلما الوزن والقافية ،وان خصا بالشعر وحده ، فليست الضرورة داعية اليهما ،لسهولة وجودهما في طباع اكثر الناس من غير تعلم ، ومما يدّل على ذلك أن جميع الشعر الجيّد المستشهد به انما هو لمن كان قبل وضع الكتب في العروض والقوافي " 3

1- نحوم في آفاق العربية : د . عبده بدوي : 27

2- البيان والتبيين : 1 / 139

3- نقد الشعر : قدامة بن جعفر : 61 - 62

كما يمكن ان نستنتج من كلام ابن سنان ان العروض كان ضرورة ملحّة دفعت بالخليل الى اختراعه لانه لاحظ ان الذوق ينبو أحيانا ، ولذلك يقول : " ولست أوجب عليه - أي على الشاعر المعرفة بها - أي الاوزان لينظم بعلمه ، فان النظم مبني على الذوق . . . وانما أريد له معرفة ما ذكرته من العروض ، لان الذوق ينبو عن بعض الزحافات وهو جائز في العروض ، وقد ورد للعرب مثله ، فلولا علم العروض لم يفرق بين ما يجوز من ذلك وما لا يجوز ، ويفتقر أيضا من العلم بالقوافي والحركات التي يلزم اعادتها وما يصلح ان يكون رويا او ردفا مما لا يصح " 1

ويؤكد ابن الاثير القول نفسه معنىً اذ يقول : " ولسنا نوجب عليه (أي على الشاعر) المعرفة بذلك لينظم بعلمه ، فان النظم مبني على الذوق ، ولو نظم بتقطيع الافاعيل لجاء شعره متكلفا غير مرضي ، وانما أريد للشاعر معرفة العروض ، لان الذوق قد ينبو عن بعض الزحافات ، ويكون ذلك جائزا في العروض ، وقد ورد للعرب مثله " 2 ومن كل هذه الاقوال التي تشير الى ضرورة الاخذ بعلم العروض ، رغم وجود الذوق ، لان الذوق وحده ينبو نستدلّ على أن الخليل لاحظ ضرورة ان يكون هناك عروض وحاول وضع قواعده لكي يحافظ الشعر على رونقه الذي لاحظه فيه ، وأقصد الوزن مثلما حاول الدؤلي وضع قواعده ليحافظ الموالي وغيرهم على نظام اللغة وخصائصها ، ومن هذا التشابه قال بعض الباحثين : " وقد أكمل الخليل عمل الدؤلي ، وفي النحو بحث الخليل في الكلمات بناء واشتقاقا واعرابا . . . وهو في هذا يعدّ مؤسسا لعلم الاصوات . . . وكان لحسه الموسيقي الاثر الاول في الوصول الى تحديد مخارج الحروف والتمييز بين اصواتها . وهذا ما قاده الى استخدام أوزانها ، أفعالا واسماءا ، والى وضع اوزان الشعر " 3

1- سر الفصاحة : ابن سنان الخفاجي : 274
2- المثل السائر 1 : ابن الاثير : 72
3- الشعرية العربية : ادونيس : 17

أ) ـ ان ما نلمسه في هذا الرأي ، هو اقرار صاحبه بالسبب الذي دفع الخليل الى اكتشاف هذا العلم ، وهو سبب نحوي ، لان الخليل ، في رأي هذه الجماعة الاولى ، ومنها أدونيس استوحى تفاعيله من الصرف ، لانه كان نحويا بالدرجة الاولى . اننا لا يمكن ان نقتنع بسهولة بقيمة هذا الرأي لاننا نعرف ان الصرف يحدد وزن الفعل أو الكلمة الواحدة كأن نقول اعشوشب على وزن " افعوعل " ، غير أنه يمكن القول ان الوزن العروضي لا يتفق دائما مع الوزن الصرفي ، لاننا نجد التفعيلة الواحدة في الوزن العروضي تحتوي احيانا على كلمتين كأن نقول " هوى القمر " وهي على وزن " مفاعلن " وقد أشار الباحث " مصطفى حركات " الى ذلك الاختلاف بين الوزن الصرفي والوزن العروضي . 1

ب) ـ كما أن هناك مجموعة أخرى تطمئن الى رأي مخالف ، فحواه ان الخليل كان مرهف الحس وكان مهتما بالشعر اهتماما كبيرا ، وقد هداه حسه ذات يوم الى أن يربط بين ضربات النحاسين 2 وبين الحركة والسكون في الشعر . ولكننا عندما نبحث عن العلاقة بين مطارقة النحاسين وبين أوزان الشعر العربي لا نجد رابطا ، لان صاحب المطرقة الذي يضرب الحديد أثناء عمله ، ليس مربوطا بقانون وضابط ، يتبع على هديه ضربات الحديد ، ولان عملية الضرب قد تكون خفيفة وقد تكون ثقيلة لان ذلك يتوقف على نشاط وحركية كل حداد ، ولسنا نعرف الحداد الذي كان يراه الخليل حتى نستطيع فهم الوزن الشعري للقصيدة العربية ، ونستطيع ان نصنفه بالثقل أو بالخفة وتنتهي من الاشكالية المطروحة جذريا في العروض العربي .

1ـ كتاب العروض : د . مصطفى حركات : 27

2ـ طبقات الشعراء : ابن المعتز : 95 ـ 96

ويمكن أن نستنتج انه على اساس هذا ، ألحق كثير من الباحثين الخليل باليونانيين على أنه أخذ عروضه منهم ، لان اليونان ينظمون أشعارهم على أوزان الارجل ، ومن ثمة ذكروا مصطلح "القدم" أو "الرجل" والى هذا أشار الفارابي مبينا أن شعر الامم الاخرى يعتمد اساسا على الايقاع الذي به لحن وموسيقى بينما هذا لم يحدث في القصيدة العربية القديمــــــة (1) .

وعلى الرغم من ذلك ، فان كثيرا من الدارسين العرب والمؤلفين القدامى يلمحون الى أن الخليل اكتشـــف العروض بعدما استوعب علم الالحان ، وهو ما يوضحه ابن خلكان بقوله : ((أن معرفته (يقصد الخليل) بالايقاع هي التي احدثت له علم العروض)) (2) .

ان ربط العروض العربي بالموسيقى واللحن ، أمر غير مستساغ ، بالاضافة الى ربط اكتشافه العروض بالايقاع ، وذلك لامرين اثنيـــــن :

أن ابن سناء الملك يقرر رأيا ، نستنتج منه أن الغناء ذو مخالفا تماما في كثير من الاحيان العروض ، وذلك لان هناك أشعارا تغني وتخضع للتلحيـــن ولكننـــا اذا بحثنا عن عروضها ، فلا نجد لها وزنا عروضيا اذ يقول : ((أردت أن أقيـــم لها عروضا يكون دفتـــرا لحسابها ، وميزانا لاوتادها وأسبابها فعز ذلك وأعوز ، لخروجها عن الحصـــــر وانفلاتها من الكف ، وما لها عروض الا التلحيـــن ، ولا ضرب الا الضرب ، ولا أوتاد الا الملاوى ، ولا أسباب الا الاوتار)) (3) .

أن التعويل على علاقة القصيدة العربية بالموسيقى تعويل يبتعد عن جوهر القصيدة العربية نفسها ، ذلك لانها ((عندما تلحـــن ... يأتلف أحيانا ايقاع اللحـــن وايقاع القول)) (4) .

---

1 ـــ جوامع الشعر : الفارابي : 17
2 ـــ وفيات الاعيان : ابن خلكان : 2 : 172
3 ـــ دار الطراز في عمل الموشحات : ابن سناء الملك : 36
4 ـــ نظريات الشعر عند العرب : مصطفى الجوزو : 22

كما اننا نجد شواهد وصورا كثيرة لا تدخل في الغناء والموسيقى ، وقد حفظ هذا الاصبهاني في "الاغاني" حيث يشير الى أن البيت أو البيتين أو المقطوعة الشعرية تغنى بصوتين مختلفين أو بلحنين مختلفين كما نجد في هذه المقطوعة التي تنتمي أبياتها الى بحر المنسرح وهي تغنى بلحنين ، وهذه المقطوعة للنابغة وهو يقول فيها :

هل بالديار الغداة من صمم ... أم هل بربع الانيس من قدم

أم ما تنادي من ماثل درس الـ ... ـسيل عليه كالحوض منهدم

صفراء كالليلة المباركة القمراء تهدي أوائل الظلم

أكني بغير اسمها وقد علم الله خفيات كل مكتتم

كأن فاها اذا تبسم من طيب مشم وحسن مبتسم

يسن بالضرو من براقش أو هيلان أو ناضر من العتم

فيقول الاصبهاني مفسرا ان عروض هذا (الصوت) ((من المنسرح ، وفي الاول والثاني والثالث من الابيات خفيف ثقيل أول بالبنصر في مجرى البنصر ، ذكره اسحاق ولم ينسبه الى أحد ، وذكر ابن المكي والهشامي انه لمعبد ، وأظنه من منحول يحيى ، وذكر حبش أن لابراهيم ، وفي الثالث رملا بعده لابن محرز رمل بالبنصر ، وذكر حبش أن فيها لاسحاق رملا آخر ، ولابن مسجح فيها ثقيل أول بالبنصر)) (1)

وهذا ما لاحظه كثير من الدارسين عندما أدركوا ((أن ارفع الشعر لا يحتاج الى الموسيقى كما أن اعظم الموسيقى تقف دون حاجة الى كلمات)) (2) .

ان النتيجة التي يمكن أن نبلورها مما سبق ، هو انه ليس صحيحا ان تدخل القصيدة العربية في مجال الموسيقى ، واذا قلنا ان ذلك يبدو لنا نوعا من التسرع والاستناد الى أن الشعر انتمى منذ ازل موسيقيا ، فذلك ما لم نألفه ، ولا نستطيع الاطمئنان اليه .

---

1 ـ الاغاني : 8 / 26 ـ 27

2 ـ شكل القصيدة العربية : جودت فخر الدين : 148

وكل الباحثين الذين يرون بهذه الفرضية التي تتعلق بأصوات التأسيس والمفارق الموسيقي ، وهي فرضية تستند وحدها من مصدر يوناني يؤمن بالمحاكاة .

وبهذا كله نقول ، ان القصيدة العربية لها خصائصها وبناؤها وعبقريتها الخاصة بها ، وأن العروض العربي له هويته الخاصة التي تميزه عن باقي الاعاريض الأخرى ، ومحاولة الحاقه بالعروض اليوناني أو الهندي هي محاولة تعسفيــة .

وفريق آخر يستند في رأيه الى ان الخليل تأثر باليونان في طريقة تأليف كتبه النحوية واللغوية ، ومن هنا تسنى له ان يأخذ العروض ايضا منهم ، وفي هذا الصدد يقول "بارتولد" بأن الخليل — وهو رئيس البصريين رتب ((قاموسا (كذا) للغة العربية ، ويعتمد الكتب العلمية ، والاصطلاحية التي الفت في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) على كتاب الخليل ، الف الخليل كتابه في خراسان ، ويتضح من هذا القاموس (كذا) تأثيــر اليونان في علوم العرب)) (1) .

ويضيف أحمد أمين في السياق نفسه ، بأن ((حنينا ذهب الى بلاد الروم ، واجاد تعلم اليونانية ، ثم عاد الى البصرة ، ولازم الخليل بن أحمد يأخذ عنه العربية ، ويروون انه حمل كتاب العين المنسوب للخليل الى بغــــداد)) (2)

ويورد ابراهيم بيومي المدني نفسه مبينا أن النحو العربي تأثر بمنطق أرسطو والقياس النحوي بالقياس المنطقي وهذا التأثير جاء عن طريق ما ترجمه الرهاوي يعقوب وحنين الذي عاش مع الخليل في الفترة نفسهـــــا . (3)

كما أن هناك فريقا آخــر يطمئن الى ما جاء عند الباقلاني الذي استعمل كلمــــة " متر " اليونانية وهو يعني بها التفاعيل (4) ، ولاشك ~~عند الباقلاني الذي استعمل~~

---

1 ـ بناء القصيدة : يوسف حسين بكار : 39

2 ـ ضحى الاسلام : أحمد امين : 2 / 238

3 ـ عبقري من البصرة : مهدي المخزومي : 39

4 ـ اعجاز القرآن : الباقلاني : 200

أنه أخذها ممن سبقوه من المؤلفيـــــــن .

أن تأثر الخليل باليونانية و محاولة اقتباس نظرية الحروف من اليونان ، كم يتميز بالمغالاة بحيث يمكن دفع هذا التأثـر بكل سهولـــــة .

ان الاعتماد على أن الخليل تأثر بثقافـة اليونان بوساطـة من حنيـن أمر ليس له من صحة الرأي شيء كما يشير الباحث مهدي المخزومي ، لان " حنينا " يوم ولد كان الخليل توفي منذ ما يقرب من عشريـن عاما ، فالخليل توفي عام 175 هـ ، بينما ولد " حنين " سنة 194 هـ .

و من هنا يستغرب الباحث مهدي المخزومي أمر أحمد أمين لانه يذكر وفاة كل واحد منهما و مولدهما و مع هذا لم يفطن لذلك ، ثم يضيف بأن هذا الخطأ ان لم يكن موروثا عن القدماء ، فهو موروث عن المستشرقيـن كما فعل جمال القفطي الذي نقل الخبـــر فيما يعتقد من " دي بور " صاحب تاريخ الفلسفـة في الاسلام ، الذي يشير الى تأثيـر اليونان في الثقافـة العربيـة الاسلاميـــة (1)

أما الدليل الذي يسوقه الدارسون ، و هو أن ذكر الباقلاني لكلمة " المتر" دليل على تأثر الخليل بعلوم اليونان ، فهو دليل معتز ، لان " ورود كلمة (متر) في كلام الباقلاني المتوفي سنة 406 للهجرة لا يدل بحال على أن الخليل كان قد تأثر باليونانيـــــة ، أو أفـــاد من علوم اليونان شيئا ، لان الباقلاني كان قد عاش في زمن كانت العلوم اليونانية قد ترجم كثير منهـــــــا)) (2)

و اذا أردنا التركيز أكثر ، فيمكن القول أن كلمة " متر " التي استعملها الباقلاني جاءت في كلام لثعلب أورده في حديثه ، ذلك أن ثعلب يقول : ((أن العرب تعلم أولادها قول الشعر بوضع غير معقول يوضع على بعض أوزان الشعر كأنه على وزن : (قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل) و يسمون ...

---

1 — عبقري من البصرة : 90 ـ 92

2 ـ ينظر المرجع نفســـه : 107 ـ 108

ذلك الوقع (الديتر)، و اشتقاقه من المتر ، و الوذب أو التقاطع)) (1)

و على هذا الاساس قال الباقلاني في معقبا على كلام ثعلب : ((و لم يذكر هذه الحكاية عنهم غيره)) (2) .

وهذا البستاني الذي ينفي تأثر الخليل باليونان قائلا : ((وفن العروض قديم عند اليونان ، و لارسطو فيه كتاب جليل . . . لكن لا يمكننا القول ان الخليل اهتدى الى ذلك من الوقوف على كتب اليونان ، لان هذه الكتب لم تترجم ، و لم تختلط علوم اليونان بعلوم العرب الا في زمن المأمون وبعده و الخليل مات قبل ذلك الزمـــــان)) (3)

و يؤكد الاصبهاني المعنى نفسه اذ يقول : ((و مما لاشك فيه أن العرب استعاروا من هذه المصادر (و يقصد اليونانية) ، و لكن لم تظهر أهمية هذه الاستعارة و لم تقدر حق قدرها الا بعيد انصرام العصر الذهبي)) (4) ، ويقصد به العصر العباسي الاول ، و الخليل كان قبل هذا الزمـــــان .

ان مسألة تأثر الخليل بالطريقة اليونانية تدفع الباحث الى الشك في الاخذ بهذا الرأي ، لان عدة دراسات تؤكد بأن ازدهار العلوم اليونانية و ترجمتها ، كان في عصر المأمون الذي دفع الكتاب و الفلاسفة الى ترجمة هذه العلوم، فاذا ما علمنا ان خلافة هذا الرجل كانت عام 198 هـ ، و الى ذلك اشار " فارمر" موضحا بأنه ((كان لرعاية المأمون علوم اليونان أثر بالغ على الثقافة الموسيقية ، و الابحاث العلميـــة بصورة عامـــة)) (5)

---

1 ــ قواعد الشعر : ثعلب : 24
2 ــ اعجاز القرآن : الباقلاني : 100
3 ــ دائرة المعارف 7 : البستاني : 401
4 ــ الاغاني ج 5 : الاصبهاني : 53
5 ــ تاريخ الموسيقى العربية : فارمر : 160

بل يمكننا القول أن هذا الباحث لا يقف عند هذا الحد من التبيين و نفي علاقة تأثر العرب باليونان قبل المأمون كما نفهم ، و انما يعكس الامر تماما ، بحيث يبين أن اليونانيين هم الذين تأثروا بعلوم العرب أولا عندما كانوا في أوج ازدهارهم الفكري و الفني ، و يتضح هذا من قوله : ((و لو أخذنا بنظر الاعتبار ما نقله لنا اليونان و الرومان عن الممالك العربية التي كان مستوى عيشها الرغيد و ترفها الباذخ مصدر حسد جيرانها بعد أن أتت بخناها البلاد الاخرى كافة ــ عندئذ يحق لنا الادعاء بأنهم بلغوا المراتب السامية التي بلغها السامين من قبلهم ، في مجال الموسيقــــــــــــــــــــــــي)) (1)

و من هذا كله نسعى لانشغالنا بالقول بأن نتيجة تأثر الخليل بالقوانين العروضية اليونانية أمر مستبعد ، لامور كثيرة ، منها ما ذكر آنفا ، و منها أن كتاب ارسطاطاليس يعتبر جسما غريبا ، و لم تكن له الحظوة اللائقة به في الادب العربي ، عندما ترجم في البداية ، لانه يختلف اختلافا بينا عنه ، و لذا لم يستسيغوا سهولة هذه المادة الشعريــــة (2) .

انه ليس من اليسير أن يلتقي الوزن العربي بالعروض اليوناني في القيمة نفسها و الخصائص نفسها ، لان الحكم بتساوي الاعاريض في اللغات المختلفة ضرب من الحماسة التي تضر بالباحث على جادة الطريق الذي ينبغي أن نسير فيه ، و قد يكون هذا الرأي هو الذي دعا مستشرقا مثل ((لاسل بركوبي)) الى القول : ((و لا تجري الاوزان في سائر الاوزان على ذلك النحو من الوحدات المعروفة في الشعر العربي ، و لكن لكل طريقة انتهجها في تأليف الاوزان الشعرية فالسريان و الفرس و الترك تجري أوزانهم على نمط ما هو معــــــــــــروف في الشعر العربي

---

1 ــ ينظر المرجع نفسه : 33

2 ــ تاريخ النقد الادبي عند العرب : احسان عباس : 41

وللغربيين أقيسة خاصة بهم)) . (1)

ان مفهوم العروض اليوناني يقوم على " القدم أو الرجل " وتقول "قدم الايامب" مثلا في العروض اليوناني تتألف من مقطع قصير و مقطع متوسط هكذا : (ᴗ —) بما يعادل (فعو ـــ) في العروض العربي .

فاذا سمحنا لانفسنا أن نطبق مفهوم " القدم " على الشعر العربي — وهو ما فعله مستشرقون وباحثون عرب — فان " قدم الايامب " التي يرمزون لها بـ (ᴗ —) وهي تعادل كلمة " لقد " على سبيل المثال في العروض العربي تؤدينا — كما أشاروا — الى نتيجة هي أن البحور الستة عشرة في العروض العربي تنقسم على قسمين اذ تتكون بحور مثل الرجز والسريع والكامل والوافر من وحدة (ᴗ —) وهي تساوي وحدة الوتد في العروض العربي ، وأطلقوا على هذه البحور اسم البحور الايامبية ، بينما هناك بحور أخرى مثل البسيط والمتدارك والمنسرح والمقتضب تتكون من وحدة أخرى عروضية رمزوا لها بـ (ᴗ ᴗ —) وهي تعادل كلمة " سمك " على سبيل المثال وقالوا بان هذه البحور تسمى (البحور الانابستية) لانها تتألف من ثلاث حركات و ساكن .

وهذا التصنيف لبحور العروض العربي تصنيف قسري — اذا اخذنا بالمفهوم اليوناني للعروض ، لانه على أساس هذا التقسيم يصبح أصل التفعيلة فرعا مزاحفا ، وتصير التفعيلة المزاحفة هي الاصل .

واذا أردنا أن نقرب هذا المفهوم العروضي الى الاذهان ، فلنجر المقارنة التالية بين العروضين :— أقصد العروض العربي والعروض اليوناني —((خذ مثلا لذلك الابحر الايامبية : الرجز والسريع والكامل والوافر فان كل تفعيلات هذه الابحر لا تساوي القدم الايامبية الا بطريقة تعسفية .

---

1 — قضايا النقد الادبي : بدوي طبانه : 41

فالرجز و السريع وتفعيلتهما الاساسية هي (مستفعلن ـ ـ ن ـ)* لا تساوي تدمين أيامبيين (ن ـ / ن ـ) الا في حالة طارئة أي دخول الخبن عليها (مفاعلن) وتبقى حالتها الاساسية (ـ ـ ن ـ) وحالة دخول (الطي) عليها (مفتعلن ـ ن / ن ـ) لا تشبه الايامب الا في القسم الاخير منهما .

أما تفعيلتا الكامل والوافر الاساسيتان (متفاعلن ن ن ـ ن ـ) و (مفاعلتن ن ـ ن ن ـ) وتفعيلتهما المزاحفتان (مستفعلن ـ ـ ن ـ) و (مفاعيلن ن ـ ـ ـ) فلا تشبهان الايامب أيضا ، لو قسمناهما ، الا بشيء يسير ولا يمكن أن تتحول هاتان التفعيلتان الى تدمين (ايامبين الا اذا حذفت التاء المتحركة في كل منهما فيصبحان (مفاعلن ن ـ / ن ـ) وهذا ما لا وجود له في الشعر العربي المعروف)) (1)

واذا بطل التأثير المزعوم في الخليل عنا ، فان هناك من الدارسين من يذهب الى أنه اقتبس طريقته العروضية من مصادر فارسية وهندية اذ يشير مستشرق دانماركي الاصل وهو كرستنسن (Christensen) الى ان العروض العربي قد تأثر بالعروض الايراني عن طريق [illegible] الحيـ رة (2) .

ومن الباحثين المستشرقين الذين يصرون على هذا التأثير الفارسي في العروض العربي (فريتباوم) وهو يقول : ((ويكاد يكون المرجح أن الفرس .

---

* ان رموز التفعيلة المشار اليها أعلاه هي أن ـ تعادل [illegible] تعادل حركتين ون تعادل [illegible] فان علامة (ـ) تدل على حركة و سكون و الحرف ن يدل على حركة مثل " ك " .

1 ـ الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة : مصطفى جمال الدين : 29 ـ 30 .

2 ـ بناء القصيدة في النقد العربي القديم : يوسف حسن بكار : [illegible]

قد تركوا في شعر الاندلسيين من شعراء العراق تأثيراً بالغاً في الطريقة الفنية ، فهناك وزنان على الاقل امتاز بهما هؤلاء الشعراء ، هما الرمل و المتقارب ، وربما زدنا اليهما الخفيف ، و يبدو انها جميعا اقتبست من اصول فارسية بهلوية ، و حورت بما يلائم الاوضاع العربية)) . (1)

ان أول ما يقف أمامنا عقبة في استساغة هذا القول ، هو أنه يذكران العروض العربي مقتبس من الاصول الفارسية و البهلوية ، و سرعان ما يدل على موقع الاختلاف بين العروضيين ، و هذا الاختلاف الذي لاحظه هذا الدارس ، لم يفسره الا بأمر واحد و هو أنه حور بما يلائم الطبيعة العربية ، و لكنه لا يذكر هذا التحوير .

و بغض النظر عن هذا فان هذا المستشرق نفسه يتناقض في موطن آخر بحيث يجعل العروض العربي ذا خاصية عربية لانه يحس بخواصه ، مبينا الطريقة التي اهتدى بواسطتها الخليل الى اكتشاف عروضه عندما يقول أن ((الخليل ابن أحمد (ت 17 هـ ـ 791 م) وضع قواعد العروض العربي ... و قد بنيت قواعده معتمد الادباء عبر القرون ، فقد أقر الخليل ستة عشر وزنا ، و اطرح بعض الاوزان المرذولة التي كان القدماء قد استنبطوها ثم أنه جرى على طريقة النحاة من بعد في الرمز لصيغة اللفظية ، فأشار الى وحدة الايقاع الشعري بصيغة مشتقة من (فعل) ، و على هذا جاء وزن الطويل ، و هو من اكثر الاوزان شيوعا في شعر الجاهليين)) . (2)

---

1 ـ بناء القصيدة في الشعر العربي القديم : يوسف حسين بكار : 39

2 ـ عبقري من البصرة : مهدي المخزومي : 106

ونكتشف ونحن من هذا النقاش الذي نرى فيه الباحث أن قضية اقتباس الخليل عروض الشعر من الفرس قد تبقى قضية معلقة فان لم تكن باطلة من الاساس ، وذلك اعتمادا على اللغة العربية نفسها التي لم تتقبل بحروفها غير العربي الى الشعر ، وانها ((انتقلت الى الفارسية بحروفها المعروفة في العروض العربي)) . (1)

كما أن " فارمر " يضيف في هذا المجال العروضي أمرا يشير به الى أن الفرس أخذوا ((ايقاعات العرب الا انهم لم يأخذوا الرمل حتى زمن هارون الرشيد)) (2) وبهذا الرأي نستنتج بيسر ، أن تأثير الخليل ، يبقى مستبعدا لهذه الاسباب مجتمعة .

اننا عرفنا بطريقة تطبيقية اختلاف العروض اليوناني عن العروض العربي ، كما أننا عرفنا أن اللغة التي استطاعت أن تغير حروفها الابجدية الى لغة مغايرة تستطيع في الوقت نفسه أن تجود ، بفنياتها ، وأقصد بالتحديد " عروضها "

---

1 ــ الادب المقارن : محمد غنيمي هلال : 270

2 ــ تاريخ الموسيقى العربية : فارمر : 173

اذ كانت هذه الآراء المتباينة التي ذكرناها آنفا تعود بأصول العروض العربي الى قضايا كنا قد وقفنا عندها ، فان الرأي الآخر والثالث الذي يمكن أن نشير اليه هنا يعود بأصول العروض الى المحيط والبيئة الصحراوية المعروفة التي هي البحر أوحدا الريــدة التي ألقت ايقاعها على الشاعر العربي ، وان الخليل لم يذهب بعيــدا بل عرف بحسه المرهف ما تمليه الطبيعة و الرمال من قوانين على الشعـراء ، ولذلك كله اتجه الى عمق القصيدة العربية ، وسائل التعرف فيها الى ابعـاد جديدة ممكـــن .

وعاد بأسباب وأوتاد و أسماء متنوعة ، متعددة تحدد مفهوم العروض .

وقد اتفق على هذا الرأي مؤلفـون عرب وباحثون مستشرقون . ونحاول أن نقدم وجهة نظرهم التي تتشبث بربط العروض العربي بالبيئة العربية التي أرشــدت الى الخليل بهذا .

ويحاول حازم أن يكرس هذا المفهوم على شرح مسميات يراها مناسبة لربط العروض العربي بالبيئة ، فهو يرى أن العروض ((يحاكي فيه جميع أمورهم ويقصد العرب) حتى يجعل المعاني أمثلة لهم ولا زالتهم أعبوا أن يجعلوا الاقاويل التي يرد عرضها المعاني المخيلة لاحبابهم المقيمة في أذهانهم / صورا هي امثلة لهم ولا حوالهم مرتبـــة ترتيبا يتنزل من جهة موقعه من السمع منزلة ترتيب أحويتهـــم وبيوتهــــم)) . (1)

---

1 ـ منهاج البلغاء و سراج الادباء : حازم : 49 ـ 50

ويبدو أن حازما تأثر بأقوال سابقة تعود الى الخليل وغيره اذ نسبت للخليل أقوال يراها شيئا مصدر نظريته العروضية حيث يقول : ((رتب البيت من الشعر ترتيب البيت من بيوت العرب الشعر (كذا) - يريد الخباء - قال : فسميت الاقواء ما جاء من المرضوع في الشعر الداخل على قافية واحدة ... وانما سميته اقواء لتخالفه لان العرب تقول : اقوى الفاتل اذا جاءت قوة من الحبل تخالف سائر القوى)) . (1)

ويظهر هذا التأثير جليا على حازم عندما يحاول أن يبين في موضع آخر بأن العروض العربي ليس أكثر من مصطلحات مرادفة تماما لما كانوا يستعملونه في حياتهم اليومية حيث ((تأملوا البيوت فوجدوا لها كسورا و أركانا و أقطارا وأعمدة واسبابا و أوتادا ... و جعلوا الوضع الذي يبنى عليه منتهى شطر البيت و ينقسم البيت عنده بنصفين بمنزلة عمود الوضع وسطاه .

وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء ... وقد يقال : انهم جعلوا العروض والضرب وهما نهايتا شطري البيت في أن وضعوهما وضعا متناسبا متقابلا منزلة القائمتين في وسط الخباء اللتين يكون بناؤه عليهما)) . (2)

فالعروض عنده و القافية ما هو الا انعكاس الحياة البدوية على ذلك ، و من هنا جاء العروض العربي الذي لا يخرج عن هذا الواقع .

كما اننا نجد حمدي الجبوري يدون كلاما في هذا الباب مؤكدا أن الخليل

---

1 - الموشح : المرزباني : 21

2 - منهاج البلغاء : 250 - 251

يضاف من البداوة حتى أن مصطلحاته تنطبق انطباقا تاما على الخباء وما تبعها من مدلولات اذ يقول : ((أما اجزاء التفعيلة ، من سبب و وتد و فاصلة فهي من جنس تسمية بيت الشعر بالبيـــــــت، لان الاسباب و الاوتاد من لـوازم الخبـاء و هي كذلك من اجـزاء التفعيلات التي يقوم عليها بيت الشعـــر)) . (1)

و يوافق احسان عباس على هذا الربط الذي يربط العروض بالبيئة البدوية الى درجة أنه يعبر برأيه ما هذا يصل الى حد الابتكار لانه عمل بالنسبة لديه ((يمثل وعيا دقيقا و تكاملا في النظرة العامة)) (2) ، و ذلك لا لشئ الا لكونه يكرس مفهوما بدويا و يعكس الواقع الحضـــاري .

واذا كان هؤلاء المؤلفون العرب يلجأون الى تفسير الظاهرة ربط العروض بالواقع الذي انتج هذا الشعر او يلجأون أيضا الى ما سمي به الخليل نفسه ، فان هناك مؤلفين مستشرقين يذهبون بتفسير الظاهرة العروضية تفسيرا نفسيا ، اذ يقوم هذا التفسير على اخضاع الشاعر الى المؤثرات النفسية التي يفرضها الواقع بكل ثقلـه و مؤثراتـه ، ومن هنا سهل لديهم الحكم الذي يفضي في نهاية الامر الى نتيجـة حتمية في رأيهـم ، و هي أن العروض مستمـد من الواقع العربي الصرف ولا يمكـن أن يشـذ عنه أبدا ، لان النظريـة النفسيـة تثبت ذلك .

ومن هؤلاء المستشرقيـن الذين اتبعوا هذا المنهج على العروض العربي "و هو هارتمان " (3) الذي يعود بجذور الظاهرة كلها الى عوامل نفسيـة طبيعيـة ، و واقع ملموس لا يخرج عنه العروض العربي .

---

1 ـ عبقري من البصرة : مهدي المخزومي : ص 9
2 ـ تاريخ النقد الادبي عند العرب : احسان عباس : 47 ـ 4
3 ـ ملاحظات حول مسألة علاقة الكم بالنبر : سعيد بحيري : 192
مجلة فصول ع . 3 . م .

كما أننا نلتقي مع " قابل " وهو مستشرق ألماني ــ لا يبعد تفسيره عن تفسير حازم وغيره ، بحيث يركز على تفسير الظاهرة تفسيرا لغويــا ــ موضحــا بان كلمــة عروض تدل على العمــود الذي ينصب في وسط الخيمة الذي يسمى ركيــزة (1)

ونجد في التراث العربي بعض العلماء القدامى الذين ذهبوا الى هذا التفسيــر النفسي الذي يربط العروض أو الشعر بالبيئة الا انهم يذهبون الى ربطــه بشئ يختلــف عن ربطــه بالخيمــة والعمــود ، وهذا الشئ المختلف الجديد ، هو الجمل والفرس ، وهو تفسير لا يخفى على كونه غير المصطلح بمصطلح آخــر ليس الا ، فذهــب " ثعلــب " في قواعــد شعر الى ربط العروض و الشعر بحافر الفرس ، وهذا نستنبطــه من الاوصاف التي رسم بها أبيات الشعر اذ تصادف البيت المرجل والمحجل والاغــر و الموضح (2)

ويستخدم حازم المفهوم نفسه الذي يتصل بالفرس ، حيث يصف الابيات بوصف التسويم والتحجيل (3)

واذا لم يخرج القدامى على هذا المفهوم و هذا التفسيــر " الايكولوجي " أو البيئي ، فاننا نجد دارسيــن محدثيــن ، لم يخرجوا هم أيضا عن الدائرة نفسها ، اذ يفصل أدونيــس هذا المفهوم و يحاول تكريســه ، لانه يرى بان الاوزان ترتبــط ارتباطا وثيقــا بحــداء الابل و اصوات تشبــه التوقيــع و أصوات حروب الجاهليــة ، والفرس الذي كان يعــول عليه في كل هذه الحروب و تأثيــره معروف في حياتهم اليومية آنــذاك (4) .

ويدلي عزالدين اسماعيل بحديث قريب من هذا الحديث السابق مرتكزا على معطيات بيئيــة هو أيضا اذ يستمد مصداقيــة هذه القناعة مما قرأه عن الحيوان في الجاهليــــة ، وهذه القناعة يوضحها بقوله :((حينما كان يضغط على الوزن في القائه

---

1 ـــ ARUD : weil : 668 : encyclopedieislamique T 1

2 ـــ قواعد الشعر : ثعلب : 71 ـــ 75 ، 79

3 ـــ المنهاج : حازم : 250 ـــ 251

4 ـــ الشعرية العربية : أدونيــس : 28

كان صف الجمال الطويل يرفع رأسه و يرفع القدم و يسرع في السير ، هذا الحيوان الذي الاعرابي يستجيب الى حد ما الموسيقى أرخى الاذن للايقاع .

وكانت خطواته الاربع الثقيلة تؤدي الوزن ، وكان تغير المقاطع القصيرة و الطويلة في اللغة يعطي الفترات الزمنية المتتابعة لهذا الوزن)) (1) .

ان هذه التفسيرات التي تخص العروض هي مجرد تخمينات ، وذلك لانها تعتمد تفسيرات متنوعة اجتماعية و نفسية و لغوية ، وهي بالرغم من اختلافها فانها تصب في رافد واحد وهو رافد المحاكاة اليونانية ، التي ترد كل شئ الى ظاهرة المحاكاة الطبيعيـــــة .

ان الاطمئنان الى ربط العروض بالبيئة ربطا وثيقا ، اطمئنان يؤدي الى التناقض حقيقة ، كأنما احسان عباس ينظر عن تناقضه ، وقد اشعر بذلك حين قال : ((ان المنهج البدوي لا يستطيع ان يمد الناقد بكل ما يحتاجه من مصطلحات وأسس حين ينظر للامر لتفننات المحدثة على مر الزمـــــن)) (2)

واذا رأينا بهذه المفاهيم التي يقال انها مصطلحات بدوية تقنية وأصلية ، فانها تؤدي الى تأييد الفكرة التي ترى بان الخليل يأثر باليونان يؤمنون بنظرية المحاكاة في الشعـــــــــر .

كما ان هذا الرأي الذي يتمثل في قبول أن الشعراء العرب القدامى كانوا قد صوروا حياتهم وما كان يحيط بهم وتقبلوا كل ما أملته عليهم حياتهم الصحراوية (3) ، والرضى بما تمثل في كون ((أن المسموعات تأتي من الاسماع مثل المرئيات من البصـــر ... فقصدوا ان يحاكوا البيـــوت)) (4)

---

1 ــ الاسس الجمالية في النقد العربي : عز الدين اسماعيل : 325
2 ــ تاريخ النقد الادبي : احسان عباس : 2
3 ــ مقدمة للشعر العربي : أدونيس : 49
4 ــ منهاج البلغاء : حازم 236

وهكذا فان هذا الرفض يوقعنا في مشكلة دون وعي من هؤلاء الدارسين العرب والمؤلفين القدامى ، لانهم قصروا قصورة في الادب العربي وليس في العروض فقط . سمحت لبعض الباحثين الاوروبيين أن يقولوا بأن الشعر العربي سطحي يبني على المحسوسات وما ألفته عينه البيئة العربية البدوية ، وأنه شعر مرتبط بكل ما تقع عليه الابصار فحسب ، وهو بهذا المفهوم بعيد عن الخلق الفني الحقيقي ، كما يشير الى ذلك " رايم يعقوب " الذي يقسم الفن الى تصويري وابداعي (3) ، ويضع الشعر العربي في النوع الاول لانه قائم على الوصف والخيمة وما الى ذلك .

ونحن لا نطمئن الى ربط العروض بالبيئة كما أننا لا نطمئن الى هذا الاتهام ، لان المعروف في تراث الشعر القديم هو ايمانه بالجن الذي يوحي الى كل شاعر قصيدته ، ويلهمه فنه المقدس .

وبهذا نستطيع ان نقول ، ان فكرة الالهام والجن تمحو اعتقاد هذا الاديب الاوربي الذي حكم على الشعر العربي بأنه شعر سطحي قائم على الوصف للخيمة والجمال والفرس وما الى ذلك ، كما أننا في آن واحد نبطل الفكرة الرابطة بين الشعر والخيمة والاسباب والاوتاد . وهذا يوحي لنا بالشك فيما أورده صاحب الموشح عن الخليل من قول وما أورده كذلك احسان عن الخليل وما قيل عن هذا المنحى النفسي الاجتماعي ، يقابل من المنحى اللغوي الذي اعتمده باحثون كما أسلفنا وهو منحى يلتقي مع الاول معنى ، وان اختلف شكلا .

ان العروض الذي يدل على العمود الموجود وسط الخيمة كما أشار قايل سابقا ، هو تفسير واستنتاج يبتعد عن حقيقة الشعر العربي ، وذلك لان قايل يبدو انه اعتمد على

---

3 - الاساطير والخرافات عند العرب : محمد عبدالمعيد خان: 33

مستقرة آخر هو الذي وصل الى التنبيه لقصيدة نفسها .

ويلوم ابوديب كمال هذين الباحثين لانهما لم يعودا الى معجم الخليل (1) الذي عرف العروض كالتالي : ((العروض : عروض الشعر ، لان الشعر يعرض عليه ، و يجمع أعاريض ، وهو فواصل الانصاف والعروض تؤنث و التذكير جائز .

والعروض : طريقة في عرض الجبل ، و هو ما اعترض في عرض الجبل في مضيق ويجمع عروض (2) وعلى أساس هذا التعريف يناقش أبوديب الباحثين المستشرقين ــ فايل ولين ــ قائلا بأنه : ((حتى لو عرف العرب " العروض " بالمعنى الذي يذكرانه ، فلا قيمة لذلك ، لان الخليل نفسه لم يعرف ذلك المعنى .

وما يقول " لين " هو رأي لابي اسحاق : ((انما سمي وسط البيت عروضا لان العروض وسط البيت من البناء .

والبيت من الشعر مبني في اللفظ على بناء البيت المسكون للعرب ، فقوام البيت من كلام عروضه كما أن قوام البيت من الخرقة العارضة التي في وسطه .

فهي أقوى ما في بيت الخرقة ، فلذلك يجب أن تكون العروض اقوى من الضرب ، الا ترى أن الضروب النقص فيها أكثر من الاعاريض)) (3)

ويتبين لنا أن نقسم ما قيل من تعاريف " للعروض " على قسمين : أحدهما : التعريف الذي اطمأن اليه كمال أبوديب وغيره من الباحثين هو تعريف ملتبس ، رغم أنه جاء في مصدر من المصادر المنسوبة الى الخليل ، وهذا الالتباس يتمثل في جملة " عروض الشعر ، لان الشعر يعرض عليه " توحي بدلالة مفادها أن الخليل اخترع نوذجا من القواعد والمصطلحات ، و بدأ يعرض عليه الشعر ، فما وافقه فهو صحيح ولم ذلك فهو خارج على الشعر أو رديء مثلما قيل عن قصيدة .

---

1 ـ في البينة الايقاعية للشعر العربي : كمال ابوديب : 26 ـ 27
2 ـ كتاب العين : 2 : الخليل بن أحمد : 1 ـ 3
3 ـ في البينة الايقاعية : كمال ابوديب : 27 ـ 28

وثانيهما أن "ليلى و فايز" اللذين خطأهما أبو ديب لم يكونا خاطئين بالاحتكام الى المنهج اللغوي ، لانهما يستندان – فيما يستندان – الى عمود الخباء الذي يتوسطها ، وهو مفهوم جاء عند القدماء فضلا عن أنهم ربطوا الشعر بالخباء .

لان ((مصطلح عمود الشعر ، الذي نلقاه لاول مرة عند الآمدي ، فانه وثيق الصلة بالخباء)) (1)

كما أن تعريف الخليل للعروض السابق يشير الى أنه ((فواصل الانصاف)) وهذا ما أوحى لابي اسحاق وغيره بالعمود الذي يكون وسط الخيمة ، كما استغل الآمدي هذا التعريف واشتق أنه العمود الذي يتوسط البيت مثلما يتوسط البيت الشعري فالمعاجم تشير الى أن : عمد الحائط يعمده عمدا : أقامه أو دعمه ، والعماد والعمدة : ما يقام عليه أو يعتمد عليه ، وتطور هذه المعاني ، وتبتعد قليلا من المعنى الحسي الى معاني معنوية فالعماد والعمدة والعميد والعمدان بهذه الصورة المعنوية يكون معناها : الرئيس الذي يعتمد عليه دائما ، ويعتمد في كل الامور ، ويمكن أن ينتقل العمود من المفهوم المحسوس المادي الى مفهوم مجرد آخر ، بحيث نرى أن العمود كان ((في معناه الحسي الاول ما يقوم عليه البيت أو السقف من خشبة أو عصا أو قضيب حديد ثم انتقلت الكلمة من هذا المجال الى مجال حسي آخر وجد المتكلمون فيه شبها وقربا من المجال الاول سواء كان ذلك حقيقة أو خيالا ... ، قالوا عمود الصبح ، عمود الصلاة ... وأرادوا بذلك مركزها وأهم عناصرها)) (2)

---

1 – تاريخ النقد الادبي : احسان عباس : 2.

2 – عمود الشعر منشؤه وتطوره : حسين نصار : 43 – 44 ،
مجلة اقلام ع 11 . آب 1960 .

ما دام العمود أهم العناصر في الشعر كما قالوا فهل هو الوزن أم هو شئ آخر غير العروض والوزن ؟ بهذا السؤال تستطيع الآن أن نقول ان الذين اعتمدوا على مفهوم العمود الذي يتوسط الشعر والخيمة ، والذي قد يكون مستنبطا من تعريف الخليل ((فواصل الانصاف)) هو اعتماد لا يفضي الا الى خطأ ، ذلك أن العمود في الشعر العربي ((تعبير مركز ومجمل ومبهم)) (1) ، ويستبعد أن يكون هو الوزن أو العروض وذلك اعتمادا على ما جاء عند الآمدي وعند المرزوقـــــــي .

فمما رواه الآمدي عن البحتري هو أن عمود الشعر يعني عنده الاستعارة بكل ابعادها ومعانيها ويورد حديثا مفهومه أن البحتري سئل مرة عن نفسه وعن أبي تمام فقال ((كان اغوص على المعاني (مني) وأنا أقوم بعمود الشعر (منه) (2)

فالشاعران — كما هو مشهور — يكتبان في وزن من اوزان العروض المعروفة ، ولهذا نرجح أنه كان " اقوم " منه في الصورة الشعرية كما تسمى بالمفهوم الحديث، وليس العروض.

وما يؤيد هذا المفهوم — وهو اهتمام بعض القدامى بالتشبيه أكثر من الوزن — ما قاله حسان بن ثابت عندما لسع ابنه طائر وطلب ابنه أن يوصفه فقال له ابنه عبدالرحمن : ((كأنه ملتف في بردة حبرة)) ويقصد زنبورا فقال حسان "قال ابني الشعر ورب الكعبة" 3 وهو دليل كاف على ما يحظى به التشبيه من قيمة معتبرة عند القدماء . واذا كان العمود يعني عند بعضهم التشبيه فقط، فانه عند المرزوقي يعني سبعة عناصر فنية هي الوزن والاستعارة والمعنى واللفظ والاصابة في الوصف وجودة التشبيه وتمكن القافيــة (4) ونستنتج من كل هذا بان العمود ليس هو العروض كما يفهم احسان عباس الذي ربطه بالخباء وربط الخباء بالعروض ، وليس وحده هنا بل نستطيع أن نقول أن " قايل ولين " وابا اسحاق" والخليل الذين ربطوا العمود بالخباء كان ربطهم ، ليس له من الصحة ما يتركه ذا ذا قاعدة سليمة ومصطلح القصيدة العمودية — وهم يعنون للموزونة ذات الاشطار — مصطلح مغلوط .

---

1 — عمود الشعر ونشؤه وتطوره : حسين نصار : 43 مجلة اقلام ع 11 .آب 1960
2 — الموازنة : الآمدي : 15
3 — اسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني : 175
4 — شرح ديوان الحماسة : المرزوقي : 1 : 9

ان المنهج اللغوي الذي يعتمد تفسير عروض الخليل بالالفاظ و المشتقات ، لم يصل الى رأي موحد بقدر ما وصل الى طريق متشعب جدا ، بحيث يمكن الباحث من تفسير ظاهرة العروض بالمعنى الذي يحلو له ويلتقي مع ما في نفسه من مذهب ، وهذا ما رأيناه عند الباحثين و المؤلفين .

وما نفضله أن يكون قريبا المعقول في نطاق هذا المنهج اللغوي ، هو أن العروض لا يعني به الخليل — رغم تعاريفه ، سواء أصحت أم بطلت — سوى اسم مكان لان لفظة العروض ((تطلق في اللغة على أكثر من معنى ، و من معانيها " مكة " لاعتراضها وسط البلاد ، كما يقال ، فاطلق على علمه اسم العروض تيمنا ببيئة مكة التي فيها ألهم قواعد الوزن)) (1)

أن ربط العروض بالخباء و الفرس و الجمل، و ربطه بالعمود، لا تدل على أي شئ ذي معنى فني يتصل بالشعر القديم .

وفي رأينا أن الذين يربطون العروض والشعر بالبيئة ، هم من يؤمنون بنظرية التطور ، لاننا مسايرة مع مفهوم التطور هذا ، نستطيع أن نلغي العروض القديم تماما ، بل الشعر القديم برمته ، و ذلك لاننا في عصر انقرضت فيه كثير من الحيوانات بل انتفت شيئا ما . و حلت محلها مستجدات أخرى مثل السيارة و الطائرة و الصاروخ و بهذا يحق لنا أن نكتب قصيدة على ايقاع الصاروخ وأخرى على ايقاع السيارة و ثالثة على ايقاع المحركات المختلفة .

و بهذا نلغي كل الايقاعات القديمة لانها ترتبط ببيئة مخالفة لبيئتنا ، و من هنا نقول أن مفهوم المحاكاة كما جاء في قول حازم وغيره ، و مفهوم البيئة لا يفسر الشعر و العروض العربيين .

1 — موسيقى الشعر : ابراهيم أنيس : 4 .

ان أي كتاب من كتب العروض يحتوي على البحور الشعرية التي جاء بها الخليل، لا يكاد يختلف عن الكتاب الآخر، الا في بعض الزحافات القليلة، وفي عملية تبسيطه للقارئ .

أما ما يخص الجانب النظري ، وما قيل عن هذه الزحافات والدوائر والبحور من نقد ، فلأمر أمر الخليل . لذا فإننا نؤثر أن نقدم مادة الخليل كما رواها العروضيون، ونقدم ما أشتهر بين العروضيين ، مرفقين بعض الاختلافات ومناقشة هذه البحور و الحكم بصحتها أو عدمه الى الخليل .

ومما يروى عن الخليل أنه كان مع صاحبه ((يسيران حتى دخلا سوق الصفارين وهي السوق التي يسمع فيها الأواني النحاسية وتصفر . . . [فيهل الخليل] يقول: الله أكبر! الله أكبر! السكون في الشعر كالسكون في الموسيقى)) 1

فاكتشف ما يسمى بالسكون و الحركة في الشعر ، وبدأ يقطع القصائد الكثيرة ، وهو يلاحظ أن رموزا تتكرر بعينها و أن رموزا تختلف فيما بينها ، و لذلك استطاع أن يميز الوتد المجموع وهو يتكون من حركتين و ساكن (ـ ـ ـ) واستطاع أن يميز بينه و بين الوتد المفروق الذي يتكون من حركتين بينهما ساكن (ـ ه ـ) . كما أستطاع أن يدلنا على السبب الخفيف الذي يتكون من حركة و ساكن و رمز له بالرمز (ـ ه) و أطلقه عن السبب الثقيل الذي هو عبارة عن حركتين متتاليتين (ـ ـ) .

ولاحظ هذه السلسلة من الحركات و السكنات في البيت الواحد ، و دله عقله الى أن هناك أسبابا خفيفة لا تتجاوز حدا معينا ، كما أن هناك أوتادا مجموعة أو مفروقة، و تفرق بين الوتد الواحد و الآخر أسباب لا تتعدى الثلاثة ، و بذلك أستطاع أن يضع تفاعيله التي تنقسم بدورها الى أصول و فروع ، فالأصول ما أفتتح بوتد ، لأنه أولاه الأهمية الكبرى في الشعر ، وهذه التفاعيل الأصول هي : مفاعيلن ، و فعولن ، و مفاعلتن ، و فاع لاتن .

---

1 ـ خليل حاوي : شعر عبقري ؟ يوسف الـ... ، ج ؟ ص 36 و 37 .

وبمعطية رياضية و اشتقاقية كما فعل في معجمه ((العين)) وهي تقلب الالفاظ لتعطي فروعا و معاني أخرى و لذلك قالوا إن تفاعيله مبنية على أوزان صرفية ((لا تختلف عن الاوزان الصرفية في شيء)) (1)

فتفعيلة مثل ((مفاعلين تعطينا تفعيلتين ، (مستفعلن و فاعلاتن) و فعولن تعطينا تفعيلة أخرى فرع لها هي (فاعلن) و مفاعلتن تعطينا ((متفاعلن)) و تفعيلة أخرى مهملة وهي ((فاعلاتك)) ، ثم التفعيلة الأخرى ذات الوتد المفروق تعطينا اذا قلبناها (تن فاع لا) وهي توازن ((مستفع لن)) و تعطينا تفعيلة وهي (لاتن فاع) بمعنى مفعولات و مجموع هذه التفاعيل في النهاية عشرة . (مفاعيلن) مستفعلن ، فاعلاتن

وقد حدد الخليل بهذه التفاعيل الاصلية ، وهي مفاعلين و فعولن ، و مفاعلتن ، وفاع لاتن أربعة بحور فتفعيلة مثل ((فعولن)) وجدها في بحر يتكون من تفاعيل متتابعة وهي ((فعولن مفاعلين فعولن مفاعلين)) في الشطر الواحد وسماه الطويل .

ثم وضع مفاعلتن ووجدها تتكرر في بحر ما في الشطر الواحد ثلاث مرات (2) وسماه الوافر وهذا فعل مع التفعيلتين الأخريين الأصليتين (فاع لاتن ، ومفاعيلن) وسمى التي تبدأ ب(فاع لاتن) [illegible] و الأخرى سماها بحر الهزج .
ثم وضع دوائره ، على قدر هذه التفاعيل .

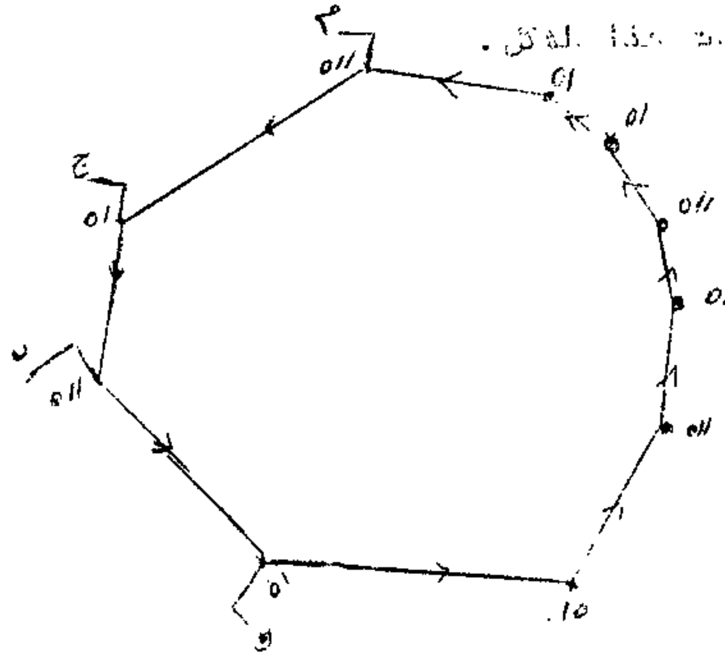
---

1 ـ نظرية الايقاع في الشعر العربي : محمد الدياشي : 92

2 ـ مع بعض الاختلاف والسبب في ذلك هو الدائرة .

فالطويل الذي يتكون بحره من فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن رسمه في دائرة وسماها دائرة المختلف لاختلاف بحور الدائرة .

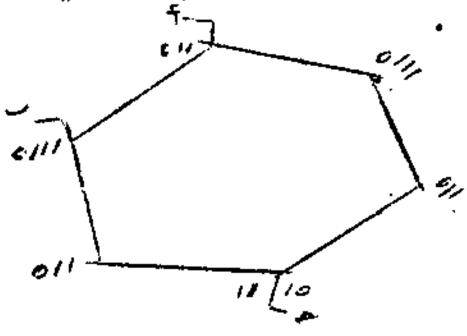
وأرسم ... هذا الشكل .



وتوضح هذه الحلقة لدائرة الطويل مبتدئين من الوتد المجموع (م) الذي يليه سبب خفيف يكون لدينا بحر الطويل .

وعندما نبدأ من السبب الخفيف الواقع بين وتدين مجموعين يكون لدينا بحر المديد
وعندما نبدأ من النقطة (ك) أي من السببين الخفيفين نحصل على بحر البسيط
وعندما نبدأ من السبب الخفيف الثاني من نقطة النقطة (ك) يكون لدينا بحر مهمل .

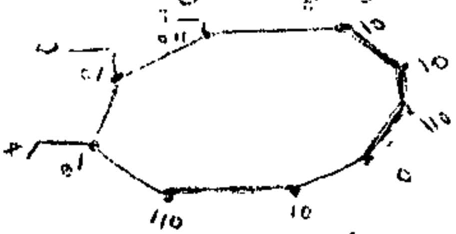
وحين نأتي إلى البحر الثاني الذي نحدده بالكامل وهو مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن (وهذه صورة نظرية للبحر) وأطوار هذا البحر الثاني : وسميناها دائرة المؤتلف لائتلاف بحوره .



نرى أننا عندما نقرأ من النقطة (أ) نحصل على تفعيلات الوافر كما هي (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) وإذا انطلقنا من النقطة (ب) نحصل على تفعيلات الكامل وهي (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)

وعندما ننطلق من النقطة (جـ) فإننا نحصل على تفعيلات بحر مهمل أسميته المتوفر ... .

أما تفعيلة البحر الذي أكتشفته وهي مفاعيلن (//٥ /٥ /٥) فرسم له الدائرة التالية وهي :

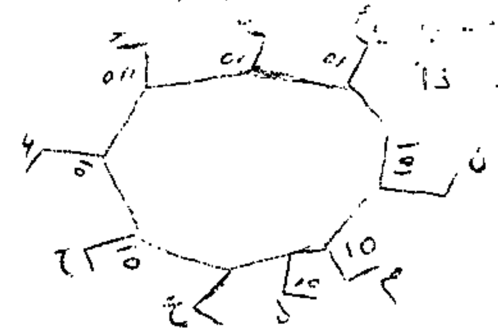


فإنه عندما ننطلق من النقطة (أ) ... والوتد وندور نحصل على بحر الهزج مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن .

أما اذا أنطلقنا من النقطة (ب) لنصل الى نقطة البدء فاننا نحصل على بحر الرجز و هو يتكون من التفاعيل الآتية ((مستفعلن مستفعلن مستفعلن في الشطر الواحد .

وعندما ننطلق من النقطة ([illegible]) لنصل الى نقطة البدء أيضا فاننا نحصل على بحر [illegible] و هو يتكون من التفاعيل الآتية ((فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) في الشطر الواحد.
و هكذا كلما أنطلقنا من نقطة لنعود اليها تحصلنا بحرا شعريا سواء كان مستعملا أو مستعمل [illegible] و تسمى بدائرة .

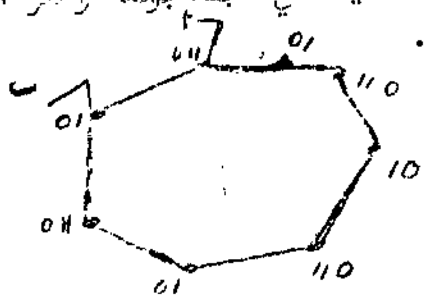
أما الدائرة الأخرى التي رسمها منطلقا من مفعولات التي تأتي في النهاية [illegible] أي التي تأتي في بحر السريع ((مستفعلن مستفعلن مفعولات ولعله من [illegible] قنا أن نتساءل لماذا بدأ الخليل في الدوائر الأخرى بالوتد أما هنا فقد [illegible] في الآخر والوتد (مفعولات) ذات الوتد المفروق)و لم لم يبدأ بمستفعلن لأن البحر يبدأ بمستفعلن [illegible]
ورغم ذلك فان الدائرة تبدأ [illegible] اذا



واذا بدأت من النقطة (أ) نحصل على بحر السريع و شطره ((مستفعلن مستفعلن مفعولات) .
واذا بدأنا من (ب) نحصل على بحر المتقد و هو بحر مهمل (فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن)
واذا بدأنا من ([illegible]) نحصل على بحر المنسرد (مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن)
أما اذا بدأنا من ([illegible]) فنحصل على بحر الخفيف و شطره (مستفعلن مفعولات مستفعلن) .
واذا بدأنا من (ح) نحصل على بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) .
واذا بدأنا من ([illegible]) نحصل على بحر المضارع (مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن) .

وإذا بدأنا من (ل) نحصل على بحر المقتضب (مفعولات مستفعلن مستفعلن)
وإذا بدأنا من (م) نحصل على بحر المجتث (مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن)
وإذا بدأنا من (ن) نحصل على بحر المدارك (فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن)

أما البحر الآخر ذو التفعيلة الأصلية التي تبدأ بوتد وهو بحر المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن) القطر الواحد .



فانه اذا بدأنا من (أ) فإن البحر الذي تكون لدينا هو بحر يكون من التفاعيل الآتية (فعولن فعولن فعولن فعولن) للشطر الواحد وهو بحر المتقارب .

وإذا بدأنا من السبب الخفيف فإننا نكون لدينا سلسلة من /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 أي فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن وهو ما يسمى بالمتدارك وقد تداركه الأخفش كما يقولون، ولكننا وجدنا في الدائرة موجود، وسنرى كيف استدركه الأخفش .

وعلى هذا الأساس استطاع أن يبحث عن البحور الأخرى المكتشفة في دوائره، فلما وصل الى الواقع الشعري وجد أن بعض هذه البحور مهملة، وبعضها الآخر موجود في القصيدة العربية، واستطاع أن يحدد من ثمة البحور الخمسة عشرة لتبقى في الحقل الميداني وأوجد مشكلة تتعلق ببعض المقاييس التي وضعها وهي التفاعيل . وهي أنه لما وضع دوائره كانت التفاعيل كاملة كما أكتشفها ولكنه لاحظ أن أجزاء التفاعيل تتغير من حين لآخر، ومنها ما يصيبها التغيير فتبقى مستمرة ومنها من تتغير ثم تعود الى الحالة التي كانت عليها . وهنا ميز أيضا بين الأوتاد والأسباب وما يطرأ عليها من تبديلات ورأى بأن الأوتاد اذا أصيبت بتغيير لازمها هذا التغيير الى آخر القصيدة، ولذلك سماها العلة، وأن الأسباب اذا أصيبت بتغيير فقد تزول على خلاف ما رآه في الأوتاد .

ومن هنا استطاع أن يحدد كل بحر وزحافاته وعلله .

ولنبدأ ببحور الدائرة الأولى : بحر الطويل والمديد والبسيط .

البحر الطويل :

للطويل عروض واحدة مقبوضة و ثلاثة أضرب

العروض هي : مفاعلن و الأضرب الثلاثة (1) مفاعيلـن

(2) مفاعلـن

(3) مفاعي .

الضرب الأول (1) مثل :

أبا منذر كانت غرورا صحيفتي

و لم أعطكم في الطوع مالي ولا عرضي

أبا من / ذر كانت / غرورا / صحيفتي

0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فعولـن مفاعيلـــن فعولـن مفاعلـن

و لم أع / طكم في الطو / ع مالي / و لا عرضي

0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فعولـن مفاعيلـــن فعولـن مفاعيلـن

فالعروض واحدة على وزن مفاعلن (صحيفتي) أما الضرب الأول فقد جاء على وزن مفاعيلـن (ولا عرضي).

أما الضرب الثاني : (2) على وزن مفاعلن ، فهو قول الشاعر :

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهـلا

ويأتيك بالأخبار من لم تزود .

ستبدي / لك الأيام / ما كنـ / ت جاهلا

0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فعولـن مفاعيلن فعولن مفاعلـن

و يأتيـــ / ك بالأخبا / ر من لم / تزوود

0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فعولـن مفاعيلـن فعولن مفاعلـن

فتأخذ العروض - وهو نهاية الشطر الاول - صورة واحدة وهي مفاعلن . أما الضرب و الشطر الثاني فقد أخذ صورة على وزن مفاعلـــن .

أما الضرب الثالث المطويل فحدد وزنه هكذا (ـــــ 0 ــ 0) مفاعي مثل

وما كل ذي لب بمؤتيك نصحه ـــ وما كل مؤت نصحه بلبيب

وما كل ل ذي لبب بمؤتيـ ك نصحه

0//0// 0/0// 0/0/0// 0//0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وما كل ل مؤت نص حه ب لبيب

0/0// /0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعول فعول

وعلى هذا الضرب أن يكون دائما مردوفا أي يكون قبل حرف رويه أي الحرف الأخير من (لبيب) وهو الباء ، اما حرف (ياء أو واو أو ألف) وهذه هي حروف الردف .

كما يشترط فيه أن يكون فيه اعتماد وهو حذف نون (فعولن) قبل الضرب كما نرى في قول الشاعر

تعيرنا أنا قليل عديدنا ـــ فقلت لها : ان الكرام قليل

وما ضرنا أنا قليل وجارنا ـــ عزيز وجار الاكثرين ذليل

فنلاحظ في البيتين أن ضربه (قليل ، وذليل) قد حذف من التفعيلة التي قبلهما (نون فعولن) وأصبحت فعول) .

وقد لاحظ الخليل زحافات هذا البحر وعلله فرأى أن ((فعولن)) يجوز أن تصبح (فعول) وتحذف خامسه الا فعولن التي تسبق الضرب الأول وهو (مفاعيلن) فانها تبقى صحيحة .

أما مفاعيلن فالقاها تتحول الى مفاعلن ، وتسمى مقبوضة أي يحذف خامسها ويسقط سابعها ويسمى مكفوفا ، وهو قبيح .

كما لاحظ فيه شيئا وثلما وهو حذف حرف أو حرفين في بداية البيت ، وهذا ما سماه زحاف يجري مجرى العلة ، وهو غير لازم . كما لاحظ بعض الزيادة بحرف أو حرفين أو أكثر في بداية البيت وهي أيضا غير ضرورية تسمى الخزم وقد تكون هذه الزيادة والنقصان حتى في الشطر الثاني .

البحر المديد : وزنه فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن في الدائرة وفي الواقع الشعري لا يستعمل الا على هذا الوزن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن في كل شطر .

له ثلاث أعاريض و ستة أضرب .

العروض الأولى : صحيحة مرزوقة و لها ضرب مثلها مثل

للبكر انشروا لي كليباً يالبكر أين أين الفرار
/0/0//0/ 0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/ 0/0//0/
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

العروض الثانية : فاعلن لها ثلاثة أضرب الأول مثلها

اعلموا اني لكم حافظ شاهداً ما كنت أو غائبا
اعلموا اني لكم حافظا شاهداً ما كنت أو غائبا
/0/0//0/ /0//0/ /0//0/ /0/0//0/ /0//0/ /0//0/

الضرب الثاني :

لا يغرن امرأ عيشه كل عيش صائر للزوال
لا يغرر ن أمرأن عيشهو كل عيش صائرن للزوال
/0/0//0/ /0//0/ /0//0/ /0/0//0/ /0//0/ /00//0/

الضرب الثالث :

انما الذلفاء ياقوتة أخرجت من كيس دهقان

= ا=ا=

انما لذ ل فاءيا قوتتن أخرجت من كيس د ه قان
/0/0//0/ /0//0/ /0//0/ /0/0//0/ /0//0/ /0/0/

الضروب الثالثة: لها ضربان الأول مثلها على وزن (فعلن) مثل :

الفتى مقـــــ ـل يضيـــ ـق بصـــه ـيث لك دو سائقـه قد مسه

/0//0/ /0//0/ /// 0 /0//0/0/ /0//0/ /// 0

فاعلاتـــن فاعلـــن فعلـــن فاعلاتـــن فاعلـــن فعلـــن

الضرب الثاني : على وزن فعْلن .

رب نار بت أرمقها ـ تقضم الهندي و الغارا

ربب نار بت أر مقهــا تقضمل هـــن دي ول غـــا را

/0//0/ /0//0/ ///0 /0//0/0/ /0//0/ /0/0/

فاعلاتـن فاعلـن فعلـــن فاعلاتـن فاعلـن فعْلـــن

زحافاتـه و علله :

الخبن في حشوه وضربه الأول حسن و الكف في الحشو صالح و الشكل فيه قبيح

الخبين مثـل :

ومتى مـا بن منــــ ـك كلامـــا يتكلـمْ فيجبـــكَ بعقــــل

/0/0/// /0/// /0/0/// /0/0/// /0/// /0 0///

فعلاتـن فعلـــن فعلاتـــن فعلاتـن فعلـــن فعلاتــــن

و الخبن هو : سقوط السبب الثاني الساكــــــــن

الكف مثل :

لن يـزال قومنـــا مخصبيـــن صالحيـــن ما أتقـوا و استقامـــــــوا

/0//0/ /0//0/ /0//0/0/ /0//0/ /0//0/ /0//0/0/

فاعـلات فاعلـن فاعلاتـــن فاعلات فاعلـــن فاعـلاتـــن

و الكف : هو حذف السابع الساكن

الشكل مثـل :

لمن الديار غيرهـن ـ كل جون المزن داني الربـــــاب

لمنـد ر يارغـــي يرهنـــن كل لجـون ل مــزنـــدا نربـابـي

///0/ /0//0/ ///0/0 /0//0/ 0/ /0//0/ /0//0/0/

فعـلات فاعلـــن فعلاتـــن فاعـلاتـن فاعلـــن فاعـلاتـــن

و الشكل : هو اجتماع الخبن و الكف و هو قبيح .

والمعاقبة في واجبة، و هي اذا سقطت نون فاعلاتن لم تسقط الف فاعلن التي بعدها واذا سقطت الف فاعلن لم تسقط نون فاعلاتن التي قبلها لانهما يتعاقبان .

أما بالنسبة لعروضه وضربه /

فيمتنع الخبن في ((فاعلن)) العروض الثانية . . . . و ذلك تفاديا لالتباسها بالعروض الثالثة الواجبة الخبن . . . .

كذلك يمتنع الخبن في فاعلن ، الواقعة ضربا في البيت الثالث . . . و ذلك تفاديا لالتباسه بالضرب الواجب الخبن .

أما الضرب المقصور ((فاعلانْ)) فقد اجاز الاخفش خبنه ، و منعه الخليل لقلة هذا الضرب ، و تمتنع الكف ((فاعلاتن)) الواقعة ضربا ، تحاشيا للوقوف على حركة قصيرة)) .

أ - البسيط التام

و يكون وزنه على قدر ما جاء في الدائرة هكذا ((مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)) في الشطر الواحد [illegible] بعد .

وله عروض واحدة على وزن ((فعلن)) و يكون لها ضربان ، واحد مثلها ، مثل

الناس للناس من بدو وحاضرة

/0/0//0 /0//0 /0/0//0 ///0

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

بعض لبعض وإن لم يشعروا خدم

/0/0//0 /0//0 /0/0//0 ///0

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

الضرب الثاني : على وزن فعْلن : و يكون مردوفا . ينبغي أن يكون الحرف الذي قبل رويه إما ياء أو واو أو ألفا .

مثل قول الشاعر :

قد أشهد الغارة الشعواء تحملني جرداء معروقة اللحيين سرحوب

قد أشهد الغارة الشعواء تحملني

/0/0//0 /0//0 /0/0//0 ///0

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

جرداء معروقة اللحيين سرحوب

/0/0//0 /0//0 /0/0//0 /0/0

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

مجزوء البسيط :

وقالوا قد يأتي مجزوءا والمجزوء الذي ذهب ثلثه من البيت.

فمجزوء البسيط هو الذي فقد تفعيلته الأخيرة وبقي على وزن مستفعلن فاعلن مستفعلن في الشطر الواحد . ولمجزوء البسيط عروض على وزن (مستفعلن) ولها ثلاثة أضرب .

الضرب الأول: مثلما يكون على وزن ((مستفعلن)) مثل

ماذا وقـــو في علـى ربـــم عفـا مخلولـــ ـق دارس مستعجم

0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

الضرب الثاني : على وزن مستفعلان . مثل قول الشاعر :

إنّا ذممــــ ـنا علـى ما خيلـــت سعـــد بن ز يدو عمـــ را من تميم

0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 00//0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلان

الضرب الثالث : يكون على وزن ((مستفعلْ)) مثل قول الشاعـــر :

سيـــرو معًا بعنـــا ميعـــادكـــم يوم الثلا ثاء بطـــ ـن الوادي

0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0/0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعل

كما يذكرون عروضا ثالثة البسيط تكون على وزن ((مستفعلْ)) ولها ضرب مثلها مثل قول الشاعر :

ما هيّـــج الشـــوق مـــن أطلال || أضحـــت قفـــا را كوحـــ ي الواحي

0//0/0/ 0//0/ 0/0/0/ || 0//0/0/ 0//0/ 0/0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعل مستفعلن فاعلن مستفعل

وهذا البيت يسمى مخلع البسيط ((لا ختلال وتدي الأعد فيه ، واختلف في ارتدافه فمنهم من أوجبـــه ومنهم من استحسنـــه ، وهو الأشبـــه)) (1)

زحافاته وعلله :

هناك فرق في زحافاته وعلله بين تامه ومجزوئه ، ففي البسيط التام وأشد به الـ البسيط الذي يكون ضربه على وزن فعِلن و فعْلن فان فاعلن اذا زوحفت وأصبحت مخبونة ، فهو عندهم مستحسن وكذا بالنسبة لمستفعلن ، فانهم لا يجيزون زحافها الا اذا وقعت في الشطر الأول ويكون زحافها حسن اذا كان على وزن (ـــ 0 ـــ 0) ((متفعلن)) ويكون قبيحا اذا أخذت مستفعلن صورة مستعلن (ـــ 0 ـــ 0) .

أما بالنسبة للمجزوء فانه يختلف الامر ، اذ نجد ((انهم استساغوا في حشوه أن تأتي ((مستفعلن)) في صورة (مستعلن) في بعض الاحيان في حين انهم نفروا من هذا التغيير في البسيط . كذلك نلاحظ انهم التزموا ((فاعلن)) في حشو البيت دون تغيير أو تبديل ولم يحوروها الى ((فعِلن)) كما هو الحال في البسيط التام(2)

---

1 ـ المعيار في أوزان الاشعار : الشنتريني الاندلسي : 52

2 ـ موسيقى الشعر : أنيس ابراهيم : 139 .

الدائرة الثانية وبحورها : الوافر و الكامل

البحر الوافر : وزن بحره هو : مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن في الشطر الواحد ، كما جاء في الدائرة لكن وزنه في الواقع الشعري هو مفاعلتن مفاعلتن فعولن له عروضان و ثلاثة أضرب

العروض الأولى تأتي على وزن فعولن و لها ضرب مثلها كقول الشاعر :

ألم أن تعلما وركم ويكسو ن بيا ... بينكم الـ/ مودة والـ/ إخاء

0///0//   0///0//   0/0//

مفاعلتن   مفاعلتن   فعولن

/0// (0///0// (0///0//

العروض الثانية تأتي في مجزوئه على وزن ((مفاعلتن)) و عروضها مثلها كقول الشاعر :

لقد علمت ربيعة أن حبلك واهٍ خلق

0///0//   0///0//   0///0//   0///0//

الضرب الثاني : وزنه ((مفاعيلن)) كقول الشاعر :

أعاتبها وآمرها فتغضبني و تعصيني

0///0//   0///0//   0///0//   0/0/0//

مفاعلتن   مفاعلتن   مفاعلتن   مفاعلْتن

زحافاته : يجوز تسكين ((مفاعلتن)) حشوا و عروضا الى مفاعلْتن أي الى وزن ((مفاعيلن)) و هو زحاف حسن ، كما قالوا أنها تتحول الى مفاعلن و مفاعيل حشوا و و ضربا أما فعولن تبقى على حالها .

وقال الخليل ((وأبو الحسن يجيزه و الخليل لا يجيزه)) (1)

---

1 ـ المعيار في أوزان الأشعار / الشنتريني : [illegible]

<u>الكامل :</u> له ستة أجزاء وهي :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن : متفاعلن متفاعلن متفاعلن

الكامل التام له عروضان و تسعة أضرب .

<u>العروض الاولى :</u> وزنها متفاعلن ولها ثلاثة أضرب 1 متفاعلن مثلها و 2 متفاعلن و 3 متفا
مثال :

1) وإذا اصحو ت فما أقصر عن ندى وكما علمت شمائلي وتكرمي
0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0///
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

2) <u>الضرب الثاني :</u>

وإذا دعـو نك عمهن فإنه
0//0/// 0//0/// 0//0///
متفاعلن متفاعلن متفاعلن

نسب يزيدك عندهن خبالا
0/0/// 0//0/// 0//0///
متفاعلن متفاعلن متفاعل

و يجب فيه الردف كما جاء في كلمة " خبالا " حيث احتوت الكلمة على الالف قبل الروي اللام
كما يجوز ان تأتي من متفاعلن " متفاعل " بسكون التاء

<u>الضرب الثالث :</u> وزنه " متفا " كقول الشاعر

لمن الديار برامتين فعاقل
0//0/// 0//0/// 0//0///
متفاعلن متفاعلن متفاعلن

درست وغير آيهن القطر
0/0/ 0//0/// 0//0///
متفاعلن متفاعلن متفا

العروض الثانية : وزنها " فعلن " ولها ضربان واحد على وزنها " فعلن " و الثاني
فعْلن الضرب الاول فعلن مثل قول الشاعر :

دمن عفت ومحا معالمها هطل أجش وبارح ترب
0/// 0//0// 0//0/// 0/// 0//0/// 0//0///
متفاعلن متفاعلن متفا متفاعلن متفاعلن متفا

الضرب الثاني : فعْلن مثل قول القائل

ولأنت أشجع من أسامة إذ | دُعيت نزالِ ولُجّ في الذعر
///0//0 ///0//0 ///0 | ///0//0 ///0//0 /0/0
متفاعلن متفاعلن متفا | علن متفاعلن متفاعلن مُتْفا

الكامل المجزوء :

مجزوء الكامل له عروض واحدة على وزنها " متفاعلن " و لها أربعة أضرب .

الضرب الاول / ـ على وزنها " متفاعلن " كقول الشاعر

وإذا افتقرت فلا تكن & متخشعاً وتجمّلِ
///0//0 ///0//0 ///0//0 ///0//0
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

الضرب الثاني / يكون وزنه على مقياس " مُتَفاعِلْ " مثل قول الشاعر

وإذا هم ذكروا الإسا & ءة أكثروا الحسنات
///0//0 ///0//0 ///0//0 ///0/0
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

و هذا الضرب يجوز أن يأتي منه ضرب آخر على وزن " مُتْفاعِلْ " مثل :

وأبو الحسين وربه مشكاة نار مشعول
///0//0 ///0//0 ///0//0 /0/0/0
متفاعلن متفاعلن متفاعلن مُتْفاعِلْ

ومن الاحسن أن يكون مردوفاً .

الضرب الثالث / و يكون على وزن " متفاعلانْ " كقول الشاعر .

جدث يكون مقامه & أبداً بمختلف الرياحْ
///0//0 ///0//0 ///0//0 ///0//00

الضرب الرابع : و يكون على وزن " متفاعلاتن " كقول الشاعر .

ولقد سبقتهم الي & فلم نزعت وأنت آخرْ؟
///0//0 ///0//0 ///0//0 ///0//0/0
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

زحافات الكامل : يجوز في متفاعلن الاضمار ، أي اسكان ثانيها المتحرك فتصبح مُتْفاعلن حشواً وعروضاً وضرباً وهو زحاف حسن . كما يجوز فيها الوقص و هو حذف السبب الثاني المتحرك فتحول متفاعلن الى " مفاعلن " و هو قبيح كما أن الاقبح من ذلك فيها

هو الخزل و هو اجتماع الاضمار و الطي فالاضمار اسكان الثاني المتحرك و الطي حذف الرابع الساكن و بالخزل فان متفاعلن تتحول الى متفعلن .

و يجوز في مجزوء الكامل أن تصير " متفاعلان " و " متفاعلاتن " ما جاز في "متفاعلن" كما يحسن استعمال " متفاعلْ " الواقعة ضربا في التام و المجزوء على وزن مُتْفاعلْ .

الدائرة الثالثة و هي دائرة المجتلب و تضم الهزج ، و الرجز و الرمل .

أ) بحر الهزج / تتكون تفاعيله من الوزن الآتي :

" مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن " في الشطر الواحد حسب الدائرة ، أما في الواقع الشعري فان وزنه مفاعيلن مفاعيلن * مفاعيلن مفاعيلن ، له عروض واحدة على وزن " مفاعيلن " و لها ضربان : الضرب الاول مثلها و الثاني على وزن (فعولن) .

الضرب الاول / على وزن مفاعيلن : مثل قول الشاعر :

عفـا مـن آ ل ليلى السّهـب فالامـلا ح فالغمـرُ
0/0/0// 0/0/0// 0/0/0// 0/0/0//
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

الضرب الثاني / و يكون على وزن " مفاعي " أو فعولن و الردف فيه مستحسن و شاهده :

و ما ظلمي لباغي الضّيـم بالظلم الذّلول
0/0/0// 0/0/0// 0/0/0// 0/0//
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعي

زحافاته : يجوز فيه الكف و هو حذف السابع الساكن ف " مفاعيلن " تصير " مفاعيلُ " حشوا و ضربا و عروضا . أما مجيئها على وزن " مفاعلن " حشوا " فهو قبيح .

ب) بحر الرجز / يأتي تاما و مجزوءا و منهوكا و مشطورا .

و وزنه " مستفعلن مستفعلن مستفعلن " في الشطر الواحد .

له عروض واحدة و لها ضربان ، الضرب الاول صحيح مثلها على وزن " مستفعلن " مثل قول الشاعر :

ما لحظها سهم و قلبي مقتل
0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
مستفعلن مستفعلن مستفعلن

بل كلها سهم و كلي مقتل
0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
مستفعلن مستفعلن مستفعلن

الضرب الثاني المقطوع (1) على وزن مستفعلْ و يلزمه الردف، وهو أن يسبق الروي حرف من حروف العلة " ألف أو ياء أو واو " كقول الشاعر :

القلب منها مستريح سالم　　و القلب مني جاهد مجهودْ
　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　مستفعل

و يكون أن يستعمل هذا الرجز " منهوكا " كقول الشاعر :

لا يعرف [illegible] من نفسه [illegible] ا [illegible]ره　　ان كان لا يعني ليوم غيره

0//0/0/ 0//0/0/ 0///0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0/0//

مستفعلن مستفعلن مستفعلن　　مستفعلن مستفعلن مستفعلْ

أو فعولْ

الرجز المجزوء / وزنه مستفعلن مستفعلن　　مستفعلن مستفعلن

غرّتك دُنياك التي　　لها سرا ب يخدعكْ

0//0/0/ 0//0/0/　　0///0/ 0//0/0/

مستفعلن مستفعلن　　متفعلن مستفعلن

الرجز المنهوك / (2)

له عروض واحدة وزنها " مستفعلن " وهي الضرب و العروض. مثل قول الشاعر

يا ليتني فيها جذع

0//0/0/　　0//0/0/

مستفعلن　　مستفعلن

أخبّ فيها و أضع

0//0//　　0///0/

متفعلن　　مستعلن

---

1 ـ لا يجوز القطع في الوتد .

2 ـ ينفي الأخفش المشطور و المنهوك من الشعر و عدهما سجعا و يكاد يوافقه في هذا الأمر الخليل و معظم العروضيين الذين يقولون بأن ما كان على تفعيلة واحدة لا يعد شعرا و يخالفهم في ذلك الزجاج الذي يجعل من قول سلم الخاسر (موسى القمر غيث بكر يحيي البشر) رجزا منهوكا)) الخليل معجم في علم العروض تأليف محمد سعيد اسبر و محمد ابو علي : 49 .

المشطور /

وهو ما ذهب شطره وبقي شطره وله عروضان وضربان والعروضان هما الضربان ووزنه : " مستفعلن مستفعلن مستفعلن " كقول الشاعر :

تحية كالورد في الإكمام
//0//0 /0/0//0 /0/0/0
متفعلن مستفعلن مستفعل

العروض الثانية وضربها : يكونان على وزن مستفعلن . مثل قول الشاعر :

ما هاج احزانا وشجوا قد شجا
/0/0//0 /0/0//0 /0/0//0
مستفعلن مستفعلن مستفعلن

زحافات الرجز /

يزاحف مستفعلن في حشوه فيصبح متفعلن و مستعلن و هو زحاف حسن أما زحاف " متعلن " فهو قبيح .

ويجوز في الاراجيز المزدوجة (أي التي يكون فيها كل شطرين على روي واحد فلا يلتزم فيها روي واحد) الجمع بين شطرين ضرباهما على وزن " مستفعلن " أو ما تتحول اليه ، وشطران ، ضرباهما على وزن " مفعولن " أو " فعولن " أو عليهما معا . ويكثر ذلك في الاراجيز التي تنظم فيها القواعد والقصص "

جـ) بحر الرمل / وزنه كما جاء في الدائرة فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن في الشطر الواحد . لكنه جاء في الواقع الشعري على هذا الوزن " فاعلاتن فاعلاتن فاعلن " في الشطر الواحد .

للرمل عروض واحدة محذوفة (فاعلن) ولها ثلاثة أضرب (فاعلاتن) (فاعلانْ) (فاعلن)

الضرب الاول / فاعلاتن : مثل قول الشاعر :

رب ركب قد أناخوا حولنا
/0//0/0 /0//0/0 /0//0
فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

يشربون الخمر بالماء الزلال
/0//0/0 /0//0/0 /0//0/0
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

الضرب الثاني/ وزنه " فاعلان" كقول الشاعر :

لا ينـال المجد الا سيـد ۞ ألمعي خاض للمجـد الخطوبْ
0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 00//0/
فاعلاتـن فاعلاتـن فاعلـن فاعلاتـن فاعلاتـن فاعلان

الضرب الثالث/ و وزنه فاعلن مثل الضرب كقول القائل :

قالت الخنساء لما جئتها ۞ شاب رأسي بعد هذا واشتهبْ
0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/
فاعلاتـن فاعلاتـن فاعلـن فاعلاتـن فاعلاتـن فاعلن

الرمل المجزوء /

لمجزوء الرمل عروضان و أربعة أضرب . و وزن المجزوء فاعلاتن فاعلاتن * فاعلاتن فاعلاتن .

العروض الاولى : وزنها فاعلاتـن و لها ثلاثة أضرب .

1 - الضرب الاول : وزنه فاعلاتن كوزن عروضه مثل قول القائل

يا هـلالا في التجلـي ۞ وقضيبـا في التثنـي
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0/// 0/0//0/
فاعلاتـن فاعلاتـن فاعلاتـن فاعلاتـن

الضرب الثاني/ وزنه فاعلاتانْ و يلزمه الردف مثل قول الشاعر :

يا خليلـي اربعـا واسـ ۞ تخبرا ربعـا بعسفـانْ
0/0//0/ 0//0/ 0/ 0/0//0/ 00/0//0/
فاعلاتـن فاعـلاتـن فاعلاتـن فاعلاتـان

الضرب الثالث/ وزنه " فاعلن " مثل

رب خمـر أن ذويـل ۞ أودع القلـب الحـزنْ
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/
فاعلاتـن فاعلاتـن فاعلاتـن فاعلـن

للعروض الثانية لمجزوء الرمل : و وزنها " فاعلن" ولها ضرب واحد مثلها كقول القائل :

بـوس للحـرب التـي ۞ غادرت قومي سـدى (1)
0/0//0/ 0//0/ 0/0//0/ 0//0/
فاعلاتـن فاعلـن فاعلاتـن فاعلـن

1- ((والبعض يعتبر هذا الوزن من المديد المشطور اذا اعتبرنا البيت كله شطرا واحداً، ينظر كتاب : الخليل معجم في علم العروض : محمد سعيد أسبر و محمد أبوعلي : ٤٤)

زحافاته /

1) " فاعلاتن " يدخلها الخبن وتصير " فعلاتن " عروضاً وضرباً ، ويدخلها الكف حيث تحذف نونها وتركها أولى واذا حذفت فيجب أن لا يحذف ألف فاعلات ما بعدها لكي لا تتابع أكثر من ثلاث حركات كالآتي (فعلات فعلات) .

2) " فاعلا " أو " فاعلن " تزاحف بحذف ألفها (بشرط أن لا تحذف نون ما قبلها ، لما تقدم فتصير الى " فعلن " .

3) فاعلانْ " و فاعلاتانْ " الواقعتان في [illegible] تزاحفان بحذف ألفهما فتصير الاولى الى " فعلانْ " والثانية الى " فعلاتانْ " .

الدائرة الرابعة و تضم " السريع و المنسرح و الخفيف و المضارع و المقتضب والمجتث

أ) بحر السريع / و وزنه كما دلت عليه الدائرة أنه يأتي : مستفعلن مستفعلن مفعولات في الشطر الواحد لكن الواقع الشعري لم يحتو الا على هذا الوزن مستفعلن مستفعلن فاعلن في الشطر الواحد .

وعند ما يشطر تبتنى أجزاؤه على الوزن التالي :
مستفعلن مستفعلن مفعولاتْ .

للسريع التام عروضان و خمسة أضرب .

العروض الاولى / مطوية مكسوفة على وزن " فاعلن " و لها ثلاثة أضرب .

الضرب الاول / على وزنها أي " فاعلن " مثل قول القائل :

من كان ذا مال كثير ولم يقنع فذاك الموسر المعسرُ
/0//0/ /0//0/ /0//0/ /0//0/ /0//0/0/ /0//0/0/ /0//0/
مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

الضرب الثاني / و وزنه " فاعلانْ " و يلزمه الردف ، مثل :

ان الثمانين وبلغتها قد أحوجت سمعي الى ترجمانْ
/0//0/0/ /0//0/0/ /0//0/ /0//0/ /0//0/0/ /0//0/0/ /0//0/0/
مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلانْ

الضرب الثالث / وزنه (فعْلن) أصلم ، كقول الشاعر :

قالت ولم تقصد لقيل الخنا مهلا ، لقد أبلغت أسماعي
/0//0/0/ /0//0/0/ /0//0/ /0//0/0/ /0//0/0/ /0/0/
مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فعْلن

العروض الثانية : وزنها (فعِلن) مخبولة مكسورة لها ضربان

الضرب الاول : على وزنها : مثل :

النشر مسك والوجوه دنانيـ   ـر وأطراف الاكف عنمْ

/0/0//0 /0/0//0 ///0   /0/0//0 /0/0//0 ///0

مستفعلن مستفعلن فعِلن   مستفعلن مستفعلن فعِلن

الضرب الثاني / وزنه فعْلن :

يا أيها الزاري على عُمَرٍ   قد قلت فيه غير ما تعلمْ

/0/0//0 /0/0//0 ///0   /0/0//0 /0/0//0 /0/0

مستفعلن مستفعلن فعِلن   مستفعلن مستفعلن فعْلن

السريع المشطور / له عروض واحدة وزنها " مفعولان " وهي الضرب ايضاً : مثل

يا صاحبي رحلي أقلا عذلي   ربع تسالْ

/0/0//0   /0///0   /0/0/00

مستفعلن   مستعلن   مستفعلانْ أو (مفعولان)

زحافاته /

يجوز أن تصبح مستفعلن متفعلن و مستعلن ، كما يجوز في مشطوره أن تصبح " مفعولان " و أن تصير " فعولانْ " .

البحر المنسرح / و وزنه الاصلي في الدائرة يتألف من : مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن في الشطر الواحد . لكنها يأتي في الواقع الشعري على هذا الوزن :

مستفعلن فاعلات مفتعلن   مستفعلن فاعلات مفتعلن

ويأتي منهوكاً .

للمنسرح التام عروض واحدة ترد على وزن مفتعلن و لها ضربان ، واحد مثلها كقول الشاعر :

يا حسرة ما اكاد احملها   آخرها مزعج و أولها

/0/0//0 /0//0/ /0///0   /0/0//0 /0//0/ /0///0

مستفعلن فاعلات مفتعلن   مستفعلن فاعلات مفتعلن

وقد تأتي فاعلات في الحشو مفعولات ، و الاحسن أن تأتي مفتعلن في العروض قال الشاعر :

ان ابن زيد لا زال مستعملاً   للخير يفشي في مصره العرفا

/0/0//0 /0/0/0/ /0///0   /0/0//0 /0/0/0/ /0///0

مستفعلن مفعولات مستفعلن   مستفعلن مفعولات مفتعلن

الضرب الثاني / يأتي على وزن " مستفعلْ " و يتضمن فيه الردف مثل :

اصبـــر علـى خلـق من تـ عاشــــره و داره فاللبيب من داري
0/0/0/ /0//0/ 0//0// 0///0/ /0//0/ 0//0/0/
مستفعلـــن فاعـلات مفتعلـن متفعلـن فاعلات مستفعلْ

المنسرح المنهوك

للمنهوك عروضان و هما الضربان في آن واحـــــــد

العروض الاولى / وزنها " مفعولان " و هي الضرب أيضا ، كقول القائل .

صبـــــرا بنـي عبـــد الـــدار
00/0/0/ 0//0/0/

العروض الثانية : و هي الضرب أيضا على وزن "مستفعل" مثل قول القائل :

" ويـــل ام سعـــد سعــــدا "
0/0/0/ 0// 0/0/
مستفعلـــن مستفعـــل

زحافات المنسرح /

يجوز في مستفعلن أن تتحول الى متفعلن أو مفتعلن الواقعة حشوا .
و يجوز أن تتحول " مفعولات " الواقعة حشوا الى " فاعلات " و هي الصورة الحسنة .

أما المنهوك منه ، فإن (مفعولان و مفعولن) الواقعتين ضربا و هما في نفس الوقت عروض يجوز تحويل الاولى منهما الى " فعولان " و الاخرى الى " فعولن " .

البحر الخفيف / وزنه : (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) في الشطر الواحد

و يجزأ فيبقى وزنه : (فاعلاتن مستفع لن) في الشطر الواحد .
و للخفيف التام عروضان و ثلاثة أضرب :

أ) العروض الاولى / و وزنها (فاعلاتن) و لها ضربان

الضرب الاول : يكون مثل العروض و وزنه " فاعلاتن " مثل قول الشاعر :

هـــل أهلــي ما بين د ر ي ذيــادو

0/0//0/ 0//0/0/ 0/0//0/

فاعــلاتـــن مستفـع لـــن فاعلاتـــن

الي و حلـــت علويـــــة بالســـال

0/0//0/ 0//0/0/ 0/0//0/

فاعلاتـــــن مستفع لـــن فاعلاتـــن

و يصيب هذا الضرب احيانا التشعيث و هو حذف أول الوتد الوسطي المجموع في " فاعلاتـــن " فتصير " فالاتـــن " و يمكن أن يجتمعا في قافية واحدة كقول الشاعر:

ليس من مـــات فاستـــــراح بميـــت

0/0//0/ 0//0// 0/0///

انما الميـــت ميــت الا حيـــاء

0/0//0/ 0//0// 0/0/0/

فا لا تـــن

انما الميـــت من يعيـــش كئيبــــا . كاسفا بـــاله قليـــل الرجاء

0/0//0/ 0//0// 0/0/// 0/0//0/ 0//0// 0/0//0/

فاعــلاتـــن متفعلـــن . فعلاتـــن فاعلاتـــن متفعلـــن فاعلاتـــن

الضرب الثاني : يكون وزنه " فاعلن " مثل

ليـــت شعري هل ثم هـــل آتيَنْهُـــمْ ه أم يَحُولَنْ . من دون ذا ك الردى

0/0//0/ 0//0/0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/0/ 0//0/

فاعلاتـــن مستفعلـــن فاعلاتـــن فاعلاتن مستفعلـــن فاعلن

ب-العروض الثانية : وزنها فاعلن ولها ضرب مثلها ، كقول الشاعر .

ان قدرنـــا يومـــا علـــى عامـــــــر ه ننتصف منــــه أو ندعه لكـــم

0/0//0/ 0//0/0/ 0//0/ 0/0//0/ 0//0/0/ 0//0/

فاعلاتـــن مستفع لـــن فاعلـــن فاعلاتـــن مستفع لن فاعلـــن

الخفيف المجزوء

المجزوء الخفيف عروض واحدة وزنها "مستفع لن" و لها ضربان مثلها و الآخر على وزن فعولن .

الضرب الأول : و وزنه "مستفع لن" و هو العروض أيضا ، كقول الشاعر :

ليت شعري ماذا ترى أم عمرو في أمرنا

0//0/0/ 0/0//0/ 0/ /0/0/ 0/0//0/

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن مستفع لن

الضرب الثاني : وزنه فعولن مثل :

كل خطب إن لم تكو نوا غضبتم يسير

0/ 0// 0/0//0/ 0// 0/0/ 0/0//0/

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فعول (متفع ل)

زحافاته /

يجوز زحاف "فاعلاتن" مثلما رأينا في المديد و الرمل .

أما مستفع لن ذات الوتد المفروق ، فيجوز حذف سينها حشوا و عروضا و ضربا حيث تصير (متفع لن) و يجوز حذف نونها حشوا و عروضا فتصير الى "مستفع ل" ولكنه يشترط فيها أن لا تحذف ألف ما بعدها ، لئلا تجتمع خمس حركات فتصبح هكذا :

فاعلاتن مستفع ل فعلاتن اذا اجتمعت "عل فعلا" و تركها أولى

0/ 0/// // 0/0/

وقد جاز حذف نونها لانها هنا ثانية سبب ، و لا يجوز أن تزاحف بحذف فائها ، فلا يقال "مستعلن" لأن الفاء هنا ثانية وتد ، لا ثانية سبب .

أما فاعلن الواقعة عروضا و ضربا ، فتزاحف بحذف ألفها فتصير "فعلن"

البحر المضارع

أن زن المضارع حسب دوائر العروض هو كالآتي :

مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن * مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن

الا أنه لا يستعمل في الواقع العربي الا مجزوءا بحمل هذا الوزن :

مفاعيلن فاع لاتن * مفاعيلن فاع لاتن

و له عروض واحدة و ضرب مثلها ، يقول الشاعر :

[illegible]

متى تصـــــــح الليالـــــي		بأن يشـــــر ق الصبـــــاح	
/0/0//	0/0//0/	/0/0//	0/0//0/
مفاعيـل	فاع لا تـن	مفاعيــــل	فاعلا تــــن

زحافاته /

يجوز أن يلحق الكف العروض وحدها يعني أن تصبح فاعلات أما الضرب فلا يلحقه أي تغييـــــر . أما في الحشو ، فان الكف والقبض يجوزان مفاعيلن " ولا يجوز اجتماعهما معا ، انما يخضعان للمراقبة وأما الكف أن تصبح " مفاعيلن " " مفاعيـل " أما القبض فيعني أن تصبح " مفاعيلـــن " على وزن " مفاعلن " كقول الشاعـــــــــــــــــر :

ولـم يجـــد بـا ســرورا		۞	ولم يلحـــ ـنا سمـاعـا	
//0//	/0//0/		//0/0/	/0//0/
مفاعلـن	فاع لا تـن		مفاعيـل	فا ع لا تــن
فجـدد و صال ســــب		۞	متى تحصـــ ـه أطاعـــا	
//0/0/	/0//0/		//0/0/	/0//0/
وأن تـــــدن منـه شبــــرا		۞	يقربـك منـه باعـــا	
//0/0/	/0//0/		//0/0/	/0//0/

بحــــــر المقتضـــــب/

ووزنه الدائري : مفعولات مستفعلـن مستفعلـن × مفعولات مستفعلن مستفعلـن لكنه يستعمل في الواقع الشعري هكـذا :

مفعـولات مستفعـلـن ۞ مفعـولات مستفعلـــــن

له عروض واحدة و ضرب مثلها على وزن " مستعلـن " يعني أنها لا تستعمل الا مطويـة كقول الشاعـــــر :

أعرضـــت فــــلاح لنـــــا		۞	عارضـان كالبـــــرد	
/0//0/	0///0/		/0//0/	0///0/
فاعلات	مستعلــن		فاعـلاتـن	مستعلـن

و كقول الآ ... ر :

يا طيـ ... ـة الديـ ... هل لديـ ... من فـ ...

/0//0/ 0//0/ /0//0/ /0//0/ 0//0/

فاعلات مستفعلن فاعلات مستفعلن

أم تـ ... راك قاتلي بالدلال و الـ ...

/0//0/ 0//0/ /0//0/ 0//0/

فاعلات مستفعلن فاعلات مستفعلن

زحافاته /

— يجوز في حشوه أن تصبح " مفعولات " ، " فعولات " أي أن يدخلها الخبن كما يجوز فيها الطي، أي حذف الرابع الساكن و لا يجتمع الخبن و الطي في تفعيلة واحدة و هي (مفعولات) .

بحر المجتث /

وزنه الاصلي في الدائرة يكون : مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن : مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن لكنه لا يستعمل الا مجزوءاً (1) وله عروض واحدة صحيحة " فاعلاتن " و ضرب واحد مثلها ، كقول الشاعر :

البطن منـ ... ها خميـ ... ص و الوجه مثـ ... ل الهـ ... لال

مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

و الخصر منـ ... ها نحيـ ... ل و الجيد مثل الغزال

مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

قد رقّ جـ ... ـسمي عليها حتى غدا كالخلال

مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

زحافاته و علله /

— يجوز أن تصبح " فاعلاتن " ، " فالاتن " يعني يصيبها التشعيث و هو حذف أول الوتد المجموع في القصيدة الواحدة و أيضا ، إجتماع الضرب " فاعلاتن " مع " فالاتن " في القصيدة الواحدة .

---

(1) ... و مقلوب الخفيف المجزوء .

أما جوازات الحشو ، فان " مستفع لن " ذات الوتد المفروق ، يجوز فيها

1 ـ الخبن : أي حذف السبب الساكن فتصبح مستفع لن ، متفع لن
2 ـ الكف : أي حذف السابع الساكن فتصبح التفعيلة على وزن مستفع ل
3 ـ الشكل : وهو اجتماع الخبن ، و الكف فتصبح التفعيلة متفع ل و هو قبيح

وبين الخبن و الكف في الجزئين ، أعني التفعيلتين " مستفع لن فاعلاتن " تكون معاقبة (1)
(1) كما أن فاعلاتن يجوز بها الخبن ، فتصبح " فعلاتن " كقول الشاعر :

مسرح بمـــــــــا عنه تكشـــي		أكفّ عنـــــك لمـــاســــي	
0/0/0//	0/0//0/	0//0//	0/0///
مستفع لـــن	فاعلاتـــن	متفــع لـــن	فعلاتـــن
هبنـــي أســأ	ت فعــــلا	منــــت بالـ غفـــــران	
0/0/0//	0/0///	0//0//	0/0/0/
مستفــع لـــن	فعلاتـــن	متفــع لـــن	فا لا تـــــن

الدائرة الخامسة ، و هي دائرة المتفق ، و من بحورها المتقارب و المتدارك .

1) المتقارب : و وزن بحره : فعولن فعولن فعولن فعولن ☆ فعولن فعولن فعولن فعولن

ويجزأ فتبقى اجزاءه ستة . فعولن فعولن فعل في الشطر الواحد .

المتقارب التام عروض واحدة هي " فعولن " ولها أربعة أضرب .

الضرب الاول : وزنه مثل عروضه " فعولن " كقول الشاعر :

ولــــم يكــــ فر العمـــر فـ الا شقــي ☆ ولم يذكــــر اللــــ ه الا سعيــد

0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

فعولــن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولــن فعولن

---

1 ـ أما ابن القطاع فيقول في " العروض البارع" يجوز في الجزء الاول بلا معاقبة ، لانه ابتداء ولا يكون فيما بعده الا بمعاقبة و شاهده :

ولو علقــــــ ت بسلمـــــى	علمـــــــت أن		سنمـــــوت
0//0//	0/0///	0//0//	0/0///
متفعلـــن	فعلاتـــن	متفعلـــن	فعلاتـــن

الضرب الثاني: وزنه "فعولْ" مثل

شربنـا المدامـة حتى سكرنـا فلمـا سكرنـا طلبنـا المزيدْ

00// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// /0// 0/0//

فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولْ

الضرب الثالث: وزنه "فعَلْ أو فعو" مثل قول القائل :

وأروي من الشعـ ـر شعـرا عويصـا ينسـي الـ رواة الـ ذي قد رووا

0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

الضرب الرابع: يكون وزنه "فعْ" (1) و يشترط أن يكون معتمدا (2)، بمعنى أن التفعيلة التي تسبقه يجب أن تكون سالمة على وزن "فعولن" و لا يجب زحافها الى "فعول" مثل قول الشاعر :

مجوسيـة و حنيفـ ية و نصـرا نية و يهوديـ ـهْ

0/ 0/0// /0// 0/0// 0/ 0/0// /0// 0/0//

فعولن فعول فعولن فع فعولن فعول فعولن فع

نفـوس تنالـ ف أديـا نها وليسـت من الصو ت مقديـ ـه

0/ 0/0// 0/0// 0/0// 0// 0/0// /0// 0/0//

فعولن فعول فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فع

زحافاته/ يجوز في (العروض) (فعولن) أن تأتي على وزن "فعلْ" مع جميع الاضرب المختلفة التي ذكرناها ويجوز في العروض "الجمع" بين (فعولن، وفعو) في القصيدة الواحدة ولا تلزم لانها من العلل التي تجري مجرى الزحاف.

1- وهو من استنباط الاخفش الاوسط "كتاب الخليل معجم في العروض: محمد سعيد اسبر ومحمد ابو علي ص 106 .

2- ويشترط بعض العروضيين سلامة هذا الجزء قبل كل ضرب من ضروب المتقارب مع هذا السالم، ينظر في كتاب ((تحفة الخليل)) عبد الحميد الراضي ص 90 .

أما في الحشو : فيجوز أن تصبح فعولن " فعول " مقبوضة أي حذف الساكن الخامس .

مجزوء المتقارب

وزنه فعولن فعولن فعو × فعولن فعولن فعو

له عروض واحدة تكون على وزن " فعو " و لا تتغير و يجب أن تلتزم عكس المتقارب التام و لها ضربان .

الضرب الاول : يكون على وزن " فعو " كالعروض مثل قول الشاعر :

أمن دمنة اقفرت لسلمى بذات الغضا

0/0// 0/0// 0/ 0/0// 0/0// 0//

فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعو

الضرب الثاني : يكون على وزن (فع) ((وقد زاده الاخفش الاوسط))

تعفف ولا تبتئس فما يقض يأتيكا

0/0// 0/0// 0// 0/0// 0/0// 0/

فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فع

المتدارك / (1)

وزنه : فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن × فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

له عروض واحدة صحيحة و ضرب مثلها كقول الشاعر :

جاءنا عامر سالما صالحا

0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

بعدما كان ما كان من عامر

0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

جوازاته وعلله و زحافاته : يجوز ب " فاعلن " اينما حلت أن تأتي فعلن و"فعْلن " و البحر الذي تكون كل تفاعيله على وزن " فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن)) يسمى الخبب أما اذا كان على وزن " فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن " فيسمى دق الناقوس ، وذلك حسب الشطر الواحد .

---

(1) ...

((وحينما تتغير فاعلن الى فعْلن : يختلف التسميات باختلاف موقع التفعيلة فان كانت في الحشو ، يقال : دخلها الاضمار بعد الخبن ، وان كانت في العروض يقال دخلها القطع ، وان كانت في الضرب ، يقال : دخلها التشعيث أو القطع .

وقيل إنه يجوز في البيت أو القصيدة الجمع بين " فعِلن و فعْلن " مثل

يا ليل الصب متى غده أقيام الساعة موعده ؟

/0/0 /0/0 ///0 ///0 //0 /0/0 ////0 ///0

فعْلن فعْلن فعِلن فعِلن فعِلن فعْلن فعِلن فعِلن

ولا يجوز الجمع في القصيدة بين " فاعلن و فعْلن وفعِلن " وهناك من قال أنه يجوز ذلك كقول الشاعر .

زمت إبل البين فحي في غور رنحها قد ملكوا (1)

/0/0 ///0 /0//0 //0 /0/0 ///0 ///0 //0

فعْلن فعِلن فاعلن فعلن فعْلن فعلن فعلن فعلن

<u>مجزوء المتدارك</u>

ووزنه : فاعلن فاعلن فاعلن × فاعلن فاعلن فاعلن

له عروض واحدة صحيحة " فاعلن " ولها ثلاثة أضرب

1 ـ الضرب الاول وزنه على وزنها فاعلن : مثل قول القائل :

---

1 ـ [illegible] المقيدة : الغلاييني : 66

قف على دارسات الدمن

0//0/ 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فاعلن

بين أطلالها وأبكين

0//0/ 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فاعلن

2 ـ الضرب الثاني ووزنه : " فعلاتن "

دار سعدى بشحر عمان

0/0/// 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فعلاتن

قد كساها البلى الملوان (1)

فاعلن فاعلن فعلاتن

3ـ الضرب الثالث على وزن " فاعلان "

هذه دمنة أقفرت أم زبور محته الدهور؟

00//0 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلون

<u>زحافاته وعلله</u> :

يجوز في حشوه ما أجازه العروضيون في التام من زحافات، أما العروض والضرب فلا يصيبهما شيء .

---

1 ـ والعروض جاءت هكذا، لأن البيت مصرع

وعلى أساس هذا التصنيف للبحور، استطاع الخليل أن يعرف الزحافات والعلل التي تصيب ولذلك صنفها هي أيضا وأعطاها تسميات متعددة، ويمكن أن نذكرها مقسمة ومصنفة ليسهل فهمها كما ذكرها العروضيون .

الزحاف : الزحاف نوعان مفرد ومزدوج وهو يدخل على الأسباب فقط

الزحاف المفرد :

1 ــ الخبن : هو حذف الثاني في الساكن من التفعيلة كأن تصبح فاعلن " فعلن " (بتحريك العين) .

2 ــ الوقص : وهو حذف الثاني المتحرك من الجزء كأن تصبح متفاعلن " مفاعلن "

3 ــ الاضمار : وهو تسكين الثاني من الجزء، اذ تتحول متفاعلن (متحركة التاء) الى متفاعلن (بتسكين التاء) .

4 ــ القبض : وهو حذف الخامس الساكن من الجزء، كأن تصبح فعولن، فعول (بحذف النون)

5 ــ العقل : وهو حذف الخامس المتحرك من الجزء، كأن تصبح " مفاعلتن " " مفاعلن " (بحذف التاء) .

6 ــ العصب : وهو تسكين الخامس من الجزء سببه تتحول مفاعلتن الى مفاعلتن (بتسكين اللام)

7 ــ الطي : وهو حذف الرابع الساكن من الجزء اذ تصير مستفعلن " مستعلن " (بحذف الفاء)

الزحاف المزدوج :

1 ــ الخبل : اجتماع الخبن والطي، اي حذف الثاني والرابع الساكنين اذ تصبح مستفعلن متعلن كقولنا : سمكة .

2 ــ الخزل : اجتماع الاضمار والطي، اي تسكين الثاني وحذف الرابع الساكن من الجزء اذ تصبح متفاعلن في الكامل " مفاعلن " .

3 ــ الشكل : اجتماع الخبن والكف اي حذف الثاني والسابع الساكنين اذ تصبح " فاعلاتن " فعلات (بتحريك التاء) .

4 ــ النقص : اجتماع العصب والكف أي تسكين الخامس وحذف السابع الساكن اذ تصبح مفاعلتن في الوافر مفاعلت (بتسكين اللام) وحذف النون في الاخير) .

العلل :

وهي نوعان علل بالنقص وعلل بالزيادة تدخل على الاوتاد في الغالب وبالضبط على الضرب والعروض وتلتزم في الاعم الاغلب، واحيانا تدخل على الاسباب، وتسمى العلة التي تجري مجرى الزحاف اذا هو في التشعيث .

وعلل الزيادة كالآتي :

1) الترفيل : زيادة سبب خفيف على الجزء الذي ينتهي بوتد مجموع في الجزء مثل متفاعلن تصبح متفاعلاتن .

2) التذييل : زيادة حرف ساكن على الجزء الذي ينتهي بوتد مجموع في التفعيلة مثل : متفاعلن تصبح متفاعلات .

3) التسبيغ : زيادة حرف ساكن على الجزء الذي ينتهي بسبب خفيف : فاعلاتن تصبح فاعلاتان

علل النقصان :

1) الحذف : ذهاب السبب الخفيف من آخر التفعيلة : فاعلاتن تصبح فاعلا .
2) القصر : حذف آخر السبب الخفيف وإسكان ما قبله : فعولن تصبح فعول .
3) القطع : حذف آخر الوتد المجموع من التفعيلة وإسكان ما قبله : مستفعلن تصبح مستفعل أو فعولن .
4) البتر : اجتماع الحذف والقطع : فعولن تصبح فع .
5) القطف : حذف سبب خفيف من آخر الجزء وإسكان ما قبله : مفاعلتن تصبح فعولن .
6) الحذذ : حذف وتد مجموع من آخر الجزء متفاعلن تصبح " متفا " أو " فعلن " (بحركة العين
7) الصلم : حذف وتد مفروق من آخر الجزء : مفعولات تصبح " مفعو " .
8) الكشف : حذف آخر الوتد المفروق من آخر الجزء : مفعولات تصبح " مفعولا " .
9) الوقف : إسكان آخر الوتد المفروق من آخر الجزء : مفعولات تصبح مفعولان (بسكون النون)

علل تجري مجرى الزحاف مثل :

أ) الخزم : زيادة حرف أو أكثر في أول البيت وله أنواع وتسميات .
ب) الخرم : نقص حرف من أول البيت الذي يبدأ بوتد مجموع وله تسميات نتحاشى ذكرها هنا .
ج) التشعيث : هو قطع الوتد المجموع من " فاعلاتن " فتصبح " فالاتن " وليست لازمة
لأنها أحيانا تبقى كما هي " فاعلاتن " دون تغيير ويكون هذا في حشو
البيت .

وعندما يتجاوز سببان في حشو البيت يخضعان للمراقبة والمعاقبة وهي كالآتي :

أ ـ المراقبة : هي أن يزاحف وجوبا أحد السببين المتجاورين في تفعيلة واحدة ويبقى
سبب خفيف وجوبا .
ب ـ المعاقبة : أن يكون سبباها الخفيفان في تفعيلة أو تفعلتين متجاورتين ويصح زحاف
واحد منهما أو كليهما .
ج ـ المكانفة : تجاوز سببين خفيفين في تفعيلة واحدة سلما معا من الزحاف أو زوحفا معا
أو سلم أحدهما وزوحف الآخر وهي تقع في البسيط والرجز والسريع
والمنسرح في تفعيلة ((مستفعلن)) وهي ليست ضرورية فليست
كالمراقبة والمعاقبة ، فهناك من العروضيين من لم يذكرها .

أن الخليل أقدم على أمر صعب و ... و ما لا ينكره عاقل ، لأن البحث عن قوانين موسيقى الشعر ، و محاولة الاحاطة بخفاياها ميزتان لا تجتمعان الا لعاقل فذ .

استطاع الخليل أن يقدم مقاييس للشعر العربي في نظرية تكاد تكون متكاملة من وجهة نظره ، ان لم تكن من وجهة نظر أغلب العروضيين العرب .

غير أن نظريته التي تحتوي على الزحافات و العلل ، لم ترض طائفة ممن حاولوا معرفة مقاييس الشعر العربي بوجهات نظر مختلفة ، و ذلك لما يشوبها من غموض و تناقض في كثير من الأحيان ، ذلك بعد أن حاولوا دراسة عمل الخليل كظاهرة متكاملة لها شروطها و مقاييسها ، و قارنوا بينها و بين الواقع الشعري الموجود ، و تجلت فوارق بين التراث الشعري الذي أعتمده الخليل و بين النظرية التي صاغها .

و منشأ الخلاف بين المعترضين على الخليل و بين مؤيديه ، هو أن كل طائفة من الطائفتين المختلفتين ، تحاول الوصول و الاهتداء الى المنهج الذي كان يتبعه الخليل في تحليله للشعر ، و الخطة التي كان يتبعها في تقطيعه و ترتيب تفاعيله و مصطلحاته التي أكتشفها .

ان كثيرا من العروضيين و الدارسيين يرتاح الى طريقة التقسيم التي أعتمدها ((و هي الطريقة التي سهلت للخليل ابتكار علم العروض ، أضف الى ذلك أن طريقة التقسيم ترسل من قال بأن العروض من أصل يوناني أو سنسكريتي ، فلو تفحصنا هذه الطريقة لوجدناها تحتوي على كل التفعيلات العروضية بصورتها الطبيعية الا ((مفاعلتن و متفاعلن و مفعولات)) (1) .

(1) ...الجديد في العروض : علي حميد خضير : 11

كما أن تفعيلة بحري ((المسرح والمقتضب ... لم تطابق قياس التنعيم)) (1)

وبغض النظر عما قاله الباقلاني عن طريقة التنعيم هذه المبنية على خبر جاء على لسان ثعلب ، فإن هذا القول يحمل نقائضه .

فالدارس " خضير " يطمئن الى تكرار " نعم لا " وذلك لا لشئ الا لانها تحتوي على الوتد المجموع والسبب الخفيف وهذا الذي اكتشفه الخليل واعتمد عليه في تحليله واقصد السبب الخفيف والوتد .

لكنه يستثني تفاعيل لا تخضع الى قاعدة التنعيم لانها تحتوي على فاصلة صغرى " متفا " وهي أكبر من نعم ، وان لم تكن هذه فان " مفعولات" تخالف أيضا " نعم لا " لانها لا تحتويها ، بل تحتوي على (لا .لا .لا وحرف متحرك)) .

ولا يتوقف الباحث خضير عند هذه التفاعيل التي استثناها ، انما يستثني بحري المسرح والمقتضب لانهما يخرجان عن قاعدة " نعم لا " وكأنما كل هذا دو أمر هين لديه .

وهذه النظرة هي التي تحمل المرء على التشكيك في ماهية هذا المنهج الذي لا يتسع لكل البحور وكل التفاعيل .

وعلى الرغم من أنه كانت غاية الخليل ((في اتخاذ هذه الاجزاء أن ينهج طريقا سهلة لتعليم صناعة النظم وتسهيلا لحفظها وتقريبا لمورد ها فجعل هذه التفاعيل أصولا واعتبر التغييرات الواقعة فيها زحافات منها مأنوسة ومنها غير مأنوسة ولكن لم يقصد بكون هذه التفاعيل هي الاوزان " الاولى " التي وضعها الشعراء قبله ، وفرعوا منها بالزحافات بقية الأجزاء)) . (2)

---

1 ـ ينظر المرجع نفسه : ص 20

2 ـ الايقاع في الشعر العربي : الابراهيم اليسوعي : مجلة فصول العدد 3 . ص 128

...وهي (1)

1 ـ كل حرف أما ساكن و أما متحرك
2 ـ كل ساكن ليس بمتحرك، و كل متحرك ليس بساكـــــن .

وهو مبدأ رياضي مبني على منطق محدد، اذ آمن ((أنه اذا كان لدينا التتابع الايقاعـــــــــي :

(ـ 0 ـ 0 ـــ 0 ـ 0 ـــ 0 ـ 0 ـــ 0 ـ 0 ـــ 0) ، الذي يشكل النموذج الكامل للرمز فان أي شكل ايقاعي آخر يبني على الوحدات المكونة (ـ 0 ـــ 0 / ـــ 0) هو شكل من أشكال النموذج لكنه شكل ناقص به عيب (2) وهذا ما سماه بالزحافات، والعلـــــل فيما بعد .

كما أنه أكتشف من هذه السلسلة الطويلـــة من الأوتاد و الأسباب قاعدة وهي أن هناك تكوينا خاما أساسيا تشكل حوله الأسباب و الأوتاد وهو أن

1) الجوهر الايقاعي أو الوتد لا يمكن أن يجاور وتدا آخر مباشرة
2) كما أن الأسباب يمكن أن تتحد مع الأوتاد ولا تتعدى هذه الأسباب حدا معينا وهو سببان على الأكثر ملاحظة الخليل (3)، لأن ((دراسة فايل ليس الا القاء الضوء على ما أرساه الخليل من قواعد في هذا الفن دون تحليل في أغلب المواضع ......وهو لا يضيف الى ما قاله الخليل شيئا انما يفسر ما قرره من مصطلحات داخــــل نظامـــــــه)) (4) .

و نستطيـــع أن نقول أن ما أنطلق منه الخليل مقننا و منظرا هو هذا الجوهر الذي يكمن الايقاع من الشعر العربي ، و أقصد به الوتد، و لذلك استطاع أن يحدد تفاعيلــه على غـــرار هذه القاعـــدة و من ثمة أنطلق الى رسم دوائره بفضل تفاعيلــــه التي حددهــا بعشرة تفاعيل، كما مر معنا في نموذجــه .

---

1 ـ كتاب العروض : مصطفى حركات ص 26، و ينظر كتاب نظرية الايقاع في الشعر العربي محمد العياشي ص 151 .
2 ـ البنية الايقاعية في الشعر العربي : كمال أبو ديب 69 ـ 70 .
3 ـ ARUD : weil encyclopedie islamique T 1 : 1 : 691
4 ـ ملاحظات حول مسألة علاقة الكم والنبر : سعيد مصلوح مجلة فصول عدد 3 ص 195 .

ولكن التفاعيل ثمانية ، كما أشار الى ذلك ابن عبد ربه في عقده الفريد (1) دونما تفسير لذلك العدد ، وعدم التفسير هو الذي جعل الجوهري وغيره خالفا لنظرية الخليل (2) ، واذا ما التمسنا حجة في ذكره لثماني تفاعيل – لجئنا نرى أن الخليل نحا في عروضه ((نحوا ما غير مؤسس على الأسس العلمية من الناحية الصوتية ، وأننا حين نحلل ما سماه بالتقطيع بالتفاعيل باحثين عن الأسس التي تخضع لها نصطدم بأمور متناقضة منها ناحية صناعية بعيدة عن الناحية الموسيقية والترتيب المقطعي للكلام ، فنحن نراه قد جعل من ((مستفعلن)) تفعيلتين ومن ((فاعلاتن)) تفعيلتين ، حرصا على أسبابه وأوتاده ، وما يصيبها بسبب تقسيمه من زحافات وعلل . . . . فهي من الناحية الصوتية كما يحللها العلم الحديث بمقاييسه الحديثة هكذا : ويظهر أن الخليل وأصحابه قد تأثروا الى حد كبير بمقاييس علم الصرف)) (3)

فتفاعيل الخليل في نهاية التحليل ، لا قيمة لها ، لأنها ليست ((سوى صور رمزية صوتية خالية من الدقة والضبط ، لا تختلف عن الأوزان الصرفية في شئ)) (4) .

وقد يبدو هذا الحكم حكما متسرعا ، لأن ((الوزن الصرفي غير الوزن العروضي ، فالوزن الصرفي الذي مقياسه ((مستفعل)) يحتوي على كلمات مثل : مستحسن ، مستخبر ، مستنبط ، ويقتضي ورود (مست) قبل الكلمة كما أنه يقتضي اسكان فاء الجذر ووجود الكسرة بعد عينه ، ولا ينطبق هذا الوزن الا على كلمات تامة .

أما الوزن العروضي الذي مقياسه ((مستفعلن)) فانه ينطبق على كلمات مثل : محبوبة جذابة . . . كما أن هذا الوزن مطبق على كلمات تامة أو أجزاء من كلمات مثل . . .

---

1 – العقد الفريد : ابن عبد ربه : 5 : 425

2 – Le modele hhalilein au centre des theories : Mostefa harkat t1 : p : 205

3 – موسيقى الشعر : ابراهيم أنيس ، ص 52 – 53

4 – نظرية الايقاع في الشعر العربي : محمد العياشي 92 .

... هل غادر شيء يا دار مُهِب (((1)
0//0/0/ 0//0/0/

وإذا كان بعض الباحثين يبالغ كثيرا عندما يبرهن على أن الخليل أتبع طريقة الصرف فإن الطائفة الثانية من الباحثين، تبالغ هي أيضا عندما تبعده كل البعد عن تأثره بالنحو، لأن طريقة الخليل بشكل خفي وربما بظاهر أيضا طريقة ((لغويـــة نحوية يغلب عليها الحس اللغوي)) (2) .

وما يوضح هذا أكثر، هو ما يقوله الأخفش في هذا الصدد، إذ تظهر فكرة القياس في عمل الخليل والعروضيين عامة، إذ يقول : ((وأوجزنا حذف نون فاعلاتن، ولـــم تجئ في الرمل، لأنا قد وجدناها حذفت فيه النون في المديد والخفيف، فقسناهـــا عليهما، وكذلك نون فاعلاتن في المجتث. فإن لم تقس الجزء لزمك ألا تزاحف في الجزء إلا في الموضع الذي وجدته مزاحفـــا)) (3)

ومن هذا النص يمكن أن نستنتج أن الطريقة المتبعة من الخليل سواء أبعد أم قرب من الصرف هي ((طغيان حدود التجريد على حدود الوقائع، أو فرض القياس على السماع وهي مسألـــة منهجيـــة)) (4)

وبهذا الاعتبار يمكننا القول أيضا، أن تقسيم الخليل تفعيلتين إلى أربعة تفاعيل، (ونقصد بهما " مستفعلن " إلى مستفع لن، وفاعلاتن إلى فاع لاتن) ، أن لم يكن له كبير معنى، فإنه يحملنا على تساؤلات عديدة، ذلك ((أن تقطيع البيت الشعري العربي قائم كليـــا على طريقـــة نطق الكلمات، وليس للكتابة المفردة أية أهميـــة)) (5) .

ومهما يقل عن الخليل في سبقه الغربيين لعلم الأصوات (6) فإن التفسيرات التي حاولت أن تزيل الغموض الذي يكتنف هاتين التفعيلتين المقسومتين على بعضهما، لم تزد الأمور إلا التباسا، ولئن سهل هذا التقسيم للعروضيين استنتاج قاعدة الجوار كما صرح بذلك الباحث مصطفى حركات حين يقول : ((ان اللجوء إلى الوتد المفروق مكننا من مراعاة قواعد الجوار)) (7)، ويمكننا القول على هذا الأساس أنه تقسيم يدل على صنعة وتكلـــف .

---

1 ـ كتاب العروض : مصطفى حركات : 27
2 ـ الخليل بن أحمد أعماله ومنهجه : مهدي المخزومي 73
3 ـ كتاب العروض : الأخفش : 132
4 ـ ينظر المرجع نفسه : 132
5 ـ حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر : كمال خيربك 226
6 ـ عبقري من البصرة : مهدي المخزومي : 41
7 ـ كتاب العروض : 65 .

وقاعدة الجوار عند العروضيين هي أنه لا يتجاوز وتدان ولا يتجاور أكثر من سببين .
وإذا كان بعض الباحثين يحاول أن يقطها بتقطيعه للمحوري مدللا من خلاله على قاعدة جوار الأرتاد .

يقول المحوري :

ان تناســـ ... تما وداد أسامر فاجلاسي من بين من تذكران

0101101 01 10101 0101101 01+111 011011 0101101

حيث تتجاوز ثلاث أسباب ولذلك حفاظا على رتبة الوتد ، فأن الأوتاد ... فيها في الوسط ولذلك تقسم مستفعلن الى مستفع لن ذات الوتد المفروق (1) و ما قيل عن هذه التفعيلة يقال عن التفعيلة الأخرى وهي " فاعلاتن " .

وبالرغم من أن هذا التفسير أقرب الى المنطق والموضوعية فانه لا يقف على قاعدة صلبة بحيث يقتنع المرء بها ، وذلك لأنه في امكاننا أن نقسم شطرا من شطري هذا البيت مستندين الى قاعدة الجوار هذه ، بحيث لا تكون الرتبة وسطية (و أعني أن لا يكون الوتد في وسط التفعيلة ، بل يأخذ مجرى آخر ، و لا يخفى عن نظرية الخليل في الاعم الاغلب ، وهو أن نقسم الشطر الى أجزائه التاليـــة :

فاجلاسي من بيـــن من تذكـــرا نـــي

0//0/ /0/0/0/ 0//0/0/ 0/

ونقول أن الرتبة هنا نهائية بحيث احتل الوتد الرتبة الأخيرة في التفعيلة ، وهي :

فاعلـــن مفعولات مستفعلن //0

ويبقى سبب خفيف نعامله معاملة الزيادة في العلل ، لأن هناك علل نقص وعلل زيادة على غرار ما يحدث مثلا في تفعيلته ((مستفعلاتـن)) أو ((متفاعلاتن)) كقول الشاعر : وهو من بحر الكامـــــل :

ولقد سبقــــ ... ـهم الـــي فلم نزعــ ... ـت وأنت آ ... خـــــر

0/// 0// 0/// 0// 0/// 0// 0///0// 0/

متفا علـــن متفا علن متفا علن متفا علا تـن

---

1 ــ كتاب العروض : مصطفى حركات : 56

وإن كان هدفنا الوحيد في هذا السياق هو أن رتبة الاوتاد التي يؤكدها الدارسون العروضيون، تضمحل في مثل هذا التركيب، رغم أن الباحث " مصطفى حركات" يحللـــه هكـــذا :ــ

(0001)　　(0001)　　(0101)　　(0001)

ثم يشر الى أن السلسلة (0101) تحتوي على سبب و وتد أصابه قطع أو تشعيث(1)

ان صعوبة تحليل هذه السلسلة هي التي أدت بالعروضيين الى الخلط بين التشعيث والقطع، وهذا الخلط لم يقتصر على محققي نظرية الزحافات والعلل فقط، بل نلاحظه بشكل جلي أيضا عند من يؤمنون بالنبر و لغة المقاطع.

أن الوتد نراه عند فايل حاملا للنبر في الشعر، لكنه عندما رأى هذا التذييل في المتدارك (فعِلن فعلن فعْلن فعِلن) قال بأنه نبري مع أنه ~~يتكون من ...~~ يخلو من الوتـد كما يقول (2)

و هنا نشعر فعلا بالتباس يغطي تفاصيل هذه القواعد، لانه لا يتساوى الكبير والصغير في حدود المعقول، فكيف يتساوى وتد و سبب. فاذا تساووا فان كل عمل في العروض يبقى بدون جـــــدوى.

وكيف تتساوى حركتان مع حركة و ساكن كأن يتساوى " فعِ، مع، فعْ (بحركة العين او بسكون العين)؟ وان جاز هذا في لغة الموسيقى و نظريتها، بحيث يتساوى فعلن و فعْلن، فان هذا غير جائز بالنسبة لدينا، نظرا لما حددناه آنفـــا من موقف ازاء الاختلاف الموجود بين العروض و الموسيقى .

و نحس أكثر بمراتبية هذه التفاعيل و رتبـة الأوتاد عندما يحاول العروضيـــون أن يقنعـــونا بأن فاعلـن = فاعلاتـن في الرتبـــة .

---

1 Le modele khalilien au centre des theories : HARKAT p: 569

ملاحظة : (الصفر هنا يحمل معنى الحركة)

2 .... Arud : weil :606 encyclopedie islamique T 1

3 ــ حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر : كمال خيربك 335

والبيسوعي الأب خليل أده في مقال بعنوان : الايقاع في الشعر العربي مجلة فصول ((ع 3. ص 237 .

ونحن نلاحظ أن فاعلن تفعيلة ذات رتبة نهائية و فاعلاتن ذات رتبة وسطية لكنهم لا يجدون غضاضة في الجمع بينهما، وهذا مرجعه في ظن بعض الباحثين أن الخليل كان يعرف تراتب الأوتاد و رتبتها عندما أعطى لبعض التفاعيل تقسيمات أخرى إذ أكتشف أن بعض الأجزاء، كمستفعلن مثلا قد تقطع بكيفيتين، الأولى : ... مستفعلن، و الثانية مستفع لن ... وتبعه العروضيون في طريقة الرسم هذه دون انتباه إلى الغرض منها .

على أن هناك أجزاء أخرى تقطع بهاتين الطريقتين :

1 ـ فاعلن   فاعلن ـــــــ فاع لن
2 ـ مستفعلن   مستفعلن ـــــــ مستفع لن
3 ـ فاعلاتن   فاعلاتن ـــــــ فاع لاتن
4 ـ متفاعلن   متفاعلن ـــــــ متفاع لن

... أما

5 ـ فعولن
6 ـ مفاعيلن
7 ـ مفاعلتن
8 ـ مفعولات

فلا يمكن تقطيعها إلا بكيفية واحدة / وتد مجموع... و أنها هي وحدها التي تركب البحور الأولى من الدوائر الأولى و الثانية و الثالثة و الخامسة»(1) و ذلك لكونها تحمل أوتادا مجموعة وهو ما قصد إليه الخليل، فالطويل دليل البسيط و المديد وكذلك شأن الوافر مع الكامل و الهزج و هلم جرا .

فالتقسيمات التي أعطاها الخليل، و كان عارفا الهدف من تقسيمها، هذا الهدف الذي لم يعرفه أحد سواه .

رغم دفاع بعض الباحثين عن رتبة الأوتاد و تراتبها، فإن هذه الرتبة و قاعدة التجاور تبقيان في حكم الشك، و حكم البحث الجاد .

---

1 ـ مشكلة الدوائر الخليلية و صلتها الحقيقية بالوزن : محمد اليعلاوي : مجلة الحولية : الجامعة التونسية، 106 ـ 107 .

لاننا لو أخذنا " فاعلـن " و هي التفح بزنتها نهائية، لأن الوتد جاء في الأخيـر لاحظنا أنها تجتمع مع رتبة وسطاية في بحر واحد تارة و تارة أخرى تجتمع مع ذات الرتبة النهائية مثلها كالبسيط فبحر المديد يتكون من :

" فاعلاتـن فاعلـن فاعلاتـــن " .

((و هذا هو السبب في تفضيل الخفيف على المديد من طرف الشعراء (كذا) (1)

واذا كان المديد ادنى مرتبة من الخفيف، فان بعض الكتاب يرى بأنه مرفوض و ضعيف في أشعار القدامى اذ ((لا يوجد في أشعر دواوين الفحول ـ و الطبقة الأولى ليس في ديوان أحد منهم مديد أعني أمرأ القيس، و زهيرا و النابغة و الأعشى في بعض الروايات و قد جاء لطرفة قصيرة من المديد و هي :

أشجاك الربع أم قدمه ـ أم رماد دارس حممه

و ربما جاءت منه الابيات المفردة كقول المهلهل :

يالبكر انشروا لي كليبا ـ يالبكر أين أين الفـرار ؟
(و أن بالشعـب))

هي لخلف الاحمر على ما حققه أئمة الادب وضعها و نسبها لتأبط شرا و مطلعها :

أن بالشعب الذي دون سلع ـ لقتيـلا دمه ما يطـل

يختلف في قائلها و لم ينكروا على أنها قديمة، و توجد هذه الأشعار القصار في أشعار المكييـــن و المدنييـن كعمر بن أبي ربيعة و من جرى مجراه كوضاح (2)

اذا كانت هذه التفضيلة سببا في شذوذ هذا البحر كما يراه المعري و غيره ، فان تفضيلة مثل مفعولات ذات الوتد المفروق ـ هي أيضا ـ كانت اختلافا محضا ، و ذلك من أجل رتبة الأوتاد في البحـــور .

---

1 ـ كتاب العروض : حركات مصطفى : 84

2 ـ الفصول و الغايات : أبو العلاء المعري : 212

لأنه ما العلاقة التي تجمع بين الوتد المفروق (ـ ‿ ـ) و الوتد المجموع (‿ ـ ـ) لولا الاضطرار الى الاستعانة بعناصر تحليليــــة .

من الناحية العروضية ، نرى أنهما لا يلتقيان ، و أقصد انهما لا يتساويان طريقــــة التحليل ، ثم أنهما لا يتساويان من الناحية الصوتية فكلمة (رب) تمثل من الناحية الصوتية صعودا ثم نزولا أما كلمة مثلا فانها تمثل خطا تصاعديا .

وقد نبه حازم الى ذلك حيث ذكر التناسب و التنافر و صفات البحور من تعدد ... و ما اليها من أمور ، فلاحظ التفاعيل التي تتنافر في موسيقاها مثل فعولن و مفاعيلــن و منها ما يتضاد مثل فاعلتن و متفاعلن و منها ما يتنافر مثل متفاعلن و مفاعيلــن و لذلك شك في وزن البحر المضارع و المقتضب رغم تمام الدائرة التي تبنى على وزن مفعـــولات (1)

وهذا الفرق نفسه لاحظه ڤايل ، حيث قسم التفاعيل الى ذات الايقاع الصاعـــــد مثل « فاعيلن و ذات الايقاع النازل مثل التفعيلة التي تحتل المرتبة الأخيرة مثل مستفعلن و ميز التفاعيل ذات الايقاع الهابط التي تحمل وتدا مفروقا ، و لذلك يقول هذا المستشرق الالماني : لم يكن للايقاع الهابط نصيب يذكر في الشعر القديـــــم ، فلم يرد به أي بيت مبدوء بالوتد المفروق ... كما أنه لا يرد أي وزن تتكرر فيه تفعيلة ذات وتد مفروق دون أن تعاقبها تفعيلة أخرى بها وتد مجموع (2).

ومن هذا المنطلق يمكن أن نشك في هذه التفعيلة المفترضة التي لولاهــــا ما كانت ترسم دائــــرة بأكملها وتسمى دائرة المشتبــــه وما كانت تأتي تفاعيــل أخرى مشابهة مثلها مثل مستفعلن ، و فاعلاتن .

---

1 ــ سراج الأدباء و منهج البلغاء : حازم : 249

ARUD : Gotthold w eil p:696 encyclopedie islamique T 1... 2

ولم تتألف هاتان التفعيلتان الا من أجل الرتبة الوتدية لكي يتفقا في رتبة وتدية مع مفعولات (ذات الوتد المفروق) .

وهذا ما تؤكده بعض الدراسات التي حاولت أن تجد تفسيرا لدوائر الخليل هذا المنحى .

واذا أردنا أن نعرف أنها مطابقة أصلاتها، وندللها ثلاثاه من أن تفاعيلها جاءت مفروقة الوتد، لا شئ الا لأنها تفاعيل الخليل : وأن تغيير رتبة الرتبة هي التي أوقعته في ما لا يتفق مع منطق .

لأن هذه الدائرة كما رسمها (قابيل) وهي تبدأ بالسريع هكذا :

مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات

—— o —— o —— o —— o —— o —— o

المنسرح : مستفعلن مفعولات مستفعلن

الخفيف فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

المضارع مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن

المقتضب مفعولات مستفعلن مستفعلن

المجتث مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن

فلئن رأيت الأوتاد المجموعة تحت بعضها بعضا في الأجزاء الأولى والأخيرة من السريع والمنسرح، والخفيف، ان البحرين الأخيرين — المقتضب والمجتث — يبدآن بجزء مرتب تحت " مفعولات" من البحر الأول، ومفعولات هذه ليس لها وتد مجموع وانما له وتد مفروق " لات " فيتعين علينا أن نكتب الجزء الواقع تحته، مستفعلن وفاعلاتن، بكيفية تظهر ذلك الوتد المفروق، أي أن نقطع هذين الجزئين على أساس : مستفع لن، فاع لاتن، ومن هنا نفهم لماذا يكتب العروضيون هذين الجزئين على شكلين مختلفين، غير مدركين تارة :

. : مستفعلان و تارة مستفعلن وفاعلاتن و تارة فاع لاتن (1)

وإذا تتبعنا هذا التقسيم الداخلي نظفر برتبة الأوتاد وصحة تقسيم هذه التفاعيل الى ذوات أوتاد مفروقة .

وإذا كان هذا التقسيم صحيحا ومؤولا و مفسرا لدائرة الخليل، فانه لا معنى له عندنا، و ذلك للاضطراب الذي يحويه و هو عدم التوازن الموجود في الدائرة، لاننا نلاحظ الجهد الواضح وراء الأوتاد دون النظر الى توازن البحر و الايقاع، و الا فما معنى أن يكتب الخليل تفاعيل البحر السريع كاملة ثم يعين مكان الوتد المفروق فيه، ثم يضع تفاعيل أشطار البحور الأخرى، ولا أقول تفاعيل البحور هذا من ناحية أولى .

أما من ناحية ثانية، فإنما ما نسجله على هذه الدائرة هو أنها مفتعلة، رجوعها الى قضية الأصل و الفرع . فالخليل كما يقول العروضيون وضع التفاعيل الأصلية التي تبدأ بوتد ورسم غرارها الدوائر، مثل مفاعيلن و فعولن و مفاعلتن

أما مفعولات فانها تحمل وتدا ذا رتبة نهائية، شأنها شأن مستفعلن ذات الايقاع القافز و هي في الأصل فرع من مفاعيلن، فبأي حق يكون لـ " مفعولات " شأن اذا تسميت بالأصول .

1 ـ مشكلة الدوائر الخليلية وعلاقتها بدقة الوزن في الشعر العربي : محمد اليعلاوي : 105، مجلة حوليات الجامعة التونسية : ع 4 ـ 1967

أو بمعنى آخر، إذا كانت التفاعيل الأصلية تملك مشروعيتها في أن تكون منطلقا لدوائر معينة، و ذلك لأنها ترتكز على وتد فعلي أي وتد "ركز تفعيلة "مفعولات" .

وما نلاحظه على هذه الدائرة أننا نجدها خلافا لكل الدوائر التي تنطلق من وتد، تنطلق و تعتمد على أسباب خفيفة، و هذا ما يحملنا على الشك فيها .

وما يعزز هذا الشك هو أن تفاعيل الدائرة في السريع تختلف عما استعمل في الواقع الشعري و ذلك لما قاله الأخفش رغم أن ((الاخفش لم يذكر مصطلح الدوائر في كتابه)) (1) اذ يقول :

((أما السريع فجاز حذف الفاء (و السين) من مستفعلن فيه لانا قد رأيناهم القوا السين و القوا الفاء فذ بحنا ، بمستفعلن الذي في الرجز وأجزنا القاءهما جميعا ... وحذف فاء مفعولان و مفعولن فيه حسن لأنه صار في شعر يرتجز به : يكثر استعماله ، فيكثر حذفه .. وكان الخليل يقول لم يجز الزحاف في فاعلان لان أصله مفعولات .

فقد أسكنوا تاء مفعولات و هي النون من فاعلانْ فحذف الجزء ، و لم يزاحفوا في فاعلن لان أصله مفعولاتْ ، و الحجة فيه أنه لم يجئ ، كما لم يزاحفوا في فعولن في الخفيف لانه لم يجئ .

وكان الخليل يقول أصله مستفعلن فحذفوا السين و النون و أسكنوا لامه ولم يحتمل الزحاف لذلك، و ما رأى ترك الزحاف في فاعلن لئلا يختلط بالحروف الأخرى، و بنى فاعلان عليه فترك فيه الزحاف كما قالوا قمحْتْ و قمحْتا)) (2)

وما يهم في نص الأخفش هو أنه لم يلاحظ ورود مفعولات في الشعر العربي في هذا البحر، كما أن تفعيلة " مفعولات " لم يلاحظ الأخفش ورودها في الشعر العربي في المسح ...

---

1 ـ العروض العربي في ضوء كتاب الأخفش : السيد البحراوي : 130 مجلة فصول العدد 2، يناير، فبراير، مارس، 1976 .
ـــ في الاصل الياء و هو تحريف من الناسخ كما يشير البحراوي .

2 ـ كتاب العروض : الاخفش : 153

ولم يسمح فيه مفعولات كما لم يسمح فيه ((مفاعيل [ويقصد مفعولات بحذف الفاء] وفاعلاتن حسنة ولا أراه الا جائزا)) (1) .

وعلى هذا الاساس أصبح كثير من درس دوائر الخليل على أنه تجريدي في دوائره ، ولعل أول (2) من كشف هذا العيب هم المستشرقون ، وعلى الخصوص المستشرق الالماني فايل (3) .

واذا كان هذا قد شك في بعض الدوائر فان حازم قبله قد شك في انسجام هذه الدائرة التي تسمى دائرة المشتبه . ولعل التسمية تدل على أن الخليل نفسه فطن للبس الموجود فيـــــــــــه .

غير أن هذا الغموض لا يكتنف هذه الدائرة فقط بل ينسحب على دوائر أخرى كدائرة المؤتلف التي تضم الوافر والكامل ، فان تفاعيلهما تأتي في الدائرة بالنسبة لبحر الوافر كاملة ، لكنها في الواقع الشعري تتغير . وهي لم تستعمل في الشعر الا مجزوءة كما يجمع على ذلك كافة العروضيين ، بمعنى أن هذا البحر لا يأتـــــي الا على هذا النسق :

مفاعلتن مفاعلتن فعولـــــن X

وما قيل عن هذه الدائرة ، يمكن أن ينسحب على دائرة المجتلب التي تضـــــم الهزج والرجــز والرمل .

فالهزج كما جاء في الدائرة ، كان له هذا التركيب وهو ورود مفاعيلن ثلاث مرات لكن المعروف لدى العروضيين هو أن هذا البحر لم يستعمل الا مجزوءا يحمل تفعيلتيــن في كل شطر على وزن : مفاعيلـــن مفاعيلـــــــن .

---

1 ـ ينظر نفس المرجع ص : 135 ـ 136

2 ـ مشكلة الدوائر الخليلية : محمد العلاوي ص 101

3 ـ

ARUD; G. weil : 691 encyclopedieislamique T1

كما أن بحر الرمل فيه لم يشهد ورود " فاعلاتن " ست مرات، كما أشرنا من قبل الرمل التام لم يستعمل على الصيغة التي جاءت في الدائرة وهي " فاعلاتن فاعلاتن "، وانما بحره التام المستعمل جاء على وزن " فاعلاتن فاعلاتن فاعلن " .

واذا كان هذا النهج يبرزه الجانب التخطيطي من العروض، واتصد بالتخطيطي هو وضع الدوائر والحركات والتفاعيل، كما أشرنا، فان هناك جانبا آخر يبرزه الايقاع، ذلك أننا اذا نظرنا الى الدوائر نظرة ايقاعية، فاننا نجد بحورا تنتمي الى دائرة ما كان من المناسب الايقاعي أن تكون في دوائر أخرى لتشابه البحور مع بحور تلك الدائرة، فاذا ما أخذنا بحر الكامل الذي يدخل في دائرة المؤتلف، وهو يتكون من التفاعيل الآتية :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ثم قارناه ببحر الرجز الذي يدخل في دائرة المجتلب، فاننا نجد البحرين يقتربان، خاصة أن النظرية الخليلية في مجموعها أشارت الى هذا التقارب عن طريق الزحاف . حيث يمكن زحاف " متفاعلن " التي يدخلها القبض وهو اسكان الثاني المتحرك وتأخذ شكل مستفعلن . وهذه التفعيلة الأخيرة هي الركيزة الأساسية التي يتكون منها بحر تفعيلة .

وقد دل العروضيون على ذلك بقولهم أنه يمكن ايراد قصيدة كاملة تتركب من تفعيلة " مستفعلن " ولكن اذا وجدت تفعيلة واحدة على وزن " متفاعلن " متحركة التاء، فاعلم أن القصيدة من الكامل وليست للرجز (1) .

وادراج كل بحر في دائرة، على غرار ما بينا هو نوع من القسر .

وما قيل عن هذين البحرين، يمكن أن يقال عن الهزج ومجزوء الوافر :

---

1 ـ الثريا المضيئة في الدروس العروضية : مصطفى الغلاييني : 39

فالهزج يتكون من التفاعيل الآتية : مفاعيلن مفاعيلن × مفاعيلن مفاعيلن .
ويتكون من مجزوء الوافر من : مفاعلتن مفاعلتن × 2 . وتبعا لطريقة الخليل يمكن مزاحفة " مفاعلتن " اذ تسكن الحرف السادس المتحرك منها ، ليصبح " مفاعلتن " فهي من الهزج ، وان وجد فيها (مفاعلتن) (بتحريك اللام) ولو مرة واحدة كانت من مجزوء الوافر) (1) . وبالرغم من هذا التشابه فاننا نجد كل بحر في دائرة خاصة به .

ومن العسير هو أننا نستطيع استخراج المتدارك من دائرة المتفق ، ولكن العروضيين زعموا أنه لم يجد أمثلة لذلك فأهمله . وفي هذا السياق يقول المخزومي :
((واذا افترضنا ان يكون الموجب مما لا يصح عند الخليل حقا ، كما زعم (أبو السعود) فان عدم وقوفه عليه بطريقة الفك مما لا يجوز مثله على الدارسين ، واذا كان الخليل قد وقف عليه ، وهو مما لا شك فيه ، فلابد أن يكون قد وضع له لقبا كما وضع القابا للبحور المهملة الأخرى (2) .

واذا صح هذا فكيف ذكر المضارع والمقتضب وعدهما من بحوره المكتشفة رغم قلة الشعر فيهما ، وهو يقر بهذا ولم يذكر المتدارك .

أن ((الخليل نفسه كان يرى قلة الشعر على المقتضب والمضارع ، وقد سمي المقتضب بهذا الاسم لقلته ومثله المضارع ، وكان الأخفش .. قد سأل الخليل عن سبب تسمية البحور بهذه الأسماء ، وسأله عن المقتضب فقال له الخليل :

---

1 ـ الثريا المضيئة : 34
2 ـ عبقري من البصرة : 105 ـ 106 وينظر شرح تحفة الخليل : عبد الحميد الراضي : 17 : 21 ، ويذكر هذان الدارسان أبياتا ينسبانها للخليل من بحر المتدارك بينما ينسبها ابراهيم أنيس في ((موسيقى الشعر العربي)) : 105 الى أبي العتاهية ، ويؤكد أنها مصنوعة ، وهذه الأبيات هي :
1) على وزن فعلن (بتحريك العين) :
سئلوا فأبوا فلقد بخلوا ـ فلبئس لعمرك ما فعلوا
أبكيت على طلل طربا ـ فشجاك وأحزنك الطلل
2) على وزن فعلن (بتسكين العين) :
هذا عمرو يستعفي من ـ زيد عند الفضل القاضي
فانهوا عمرا اني أخشى ـ صول الليث العادي الماضي
ـ ومما يمكن أن نلاحظه هنا هو أننا لم نعثر على ترجمة (الفضل القاضي)

((لانه أقتضب من الشعر لقلته ، قال : فالمضارع ؟ قال : لأنه ضارع المقتضب)) (1)

فاذا كان الشعر قد قل في هذين البحرين — أقصد المضارع و المقتضب — فقد كان من الانصاف أن يهملهما كما أهمل المتدارك الذي لم يذكره لقلة الشواهد فيه — و يعتبرهما شاذين، كما أعتبر قصيدة عبيد بن الابرص شاذة و غيره .

و من هنا تتوالى النموذجية في الدوائر طاغية، كما تظهر فيها الصنعة أيضا ، و بذلك يظهر التجريد فيها واضحا، كما يظهر فيها الخلط بين أيقاعات البحور المتباينة .

نستطيع أن نجعل تفسيرا لامر النموذج المفروض و هو الدوائر التي تضم أوزانا من الوزن المستعمل ، فنقول : أن الخليل لم يكن متناقضا في منهجه لان كبر الاوزان في الدائرة عما أستعمل ، عملية فسرتها العلل و الزحافات .

و على هذا الأساس، نأتي الى أمر العلل و الزحافات، فنقول عن العلة أنها نوعان :

أ — علل زيادة ،

ب — علل نقص .

و علل النقص هي مثل التي أصابت البحر الوافر عندما حذف منه سبب خفيف، و سكن آخره ، و بقي على وزن : " مفاعلتن مفاعلتن " فعولن " أو مفاعلتن (بتسكين اللام) في الشطر الواحد .

لكن هذا الشكل يضعنا أمام صعوبة أخرى ، و هي أن للشطر الواحد في الشعر حدا معلوما ، ثم أن الشطر الثاني الحد نفسه ، و عندما نقول الحد نفسه ، بمعنى أنهما متعادلان و متساويان من ناحية السلسلة الصوتية ، و السلسلة الوتد — سببية ، و ذلك محافظة على دوام الايقاع .

فما هو المقياس الذي أخذ به الخليل ؟

أهو الشطر أم البيت ؟ ، لأن هناك أشكالا في الشعر تأتي على هذا المقياس (متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن .

---

1 — موتني من البصرة : 107

فكيف تسمى متفاعلن من متفاعلن أو متفاعلن التي تأتي في بحر الكامل (1)
وهي تساوي متفاعلن ((و متْفا)) مثل هذا البيت الذي سبق ذكره :

لمن الديـــار   برامتيــــن   فعاقلـــن
متفاعلـــن   متفاعلـــن   متفاعلـــن

درست وغير ... آيهـــا القطـــر
متفاعلـــن   متفاعلـــن   متفـــا (حذذ)

فقد يلتمس وجها يسانده رؤية الخليل وهو أن هذه العلة تتكرر في كامل القصيدة لانها من العلل اللازمة ومن هنا تحسن القصيدة في اتزانها وايقاعهـــا .

ولكنه يبقى ايقاعا مبتورا رغم هذا القول ان لم يتلاحق ايقاع آخر في أحســـن الأحوال . واذا عرفنا ان الدوائر والزحافات نظرية محددة ، فليس هناك أدل على ذلك من هذا المثال الذي يذكره العروضيـــون .

اذ يذكر العروضيون أن المتقارب الذي يقرن به ((فَعْ)) يمكن أن تكون عروضه فعولن ... ويذكرون مثالا مثل قول القائل :

أليف ... بي ... على ... م دار
//ه/ه   //ه/ه   //ه/ه   //ه/ه
فعولن   فعولن   فعولـــن   فعولـــن

أقامـــت ...   ... ي   وحبل ... ية
//ه/ه   //ه/ه   //ه/ه   /ه
فعولـــن   فعولن   فعولن   فعْ

ولكن التمعن في دائرة المتقارب هنا يدعو الى التساؤل ان لم أقل الى الشك في نظرية الزحافات والعلـــل .

ففي مجزوئه نرى أن له عروضا واحدة وتمامه ضربان واحد مثلها والثاني يكون على ((فَعْ)) ولا يعرف العروضيون غير ((فعو و فعْ)) في العروض (2) .
فكيف جاء هذا في المتقارب الأن في البيت ولا يجوز ؟ من هنا نقول : إن هذه الزحافات والعلل تعني التقسيم الذي يمكن ان يطمئن اليه المرء لا ...

---

1 . نظرية الايقاع في الشعر العربي : محمد العياشي : 6
2 . الكافي في علم العروض : محمد سعيد اسبر ... بلال الجندي : 109

اذا آمنا بالخرم الذي قال به العرب، فإن بحورا كثيرة بهذه العلة، وإن كانت غير لازمة، وهي تشبه مجرى الزحافة يمكن أن تصبح جنسا آخر، وقد شعر بعض العروضيين القدامى، فنص على أنه ((كان الاشتباه في أجناس الشعر كثيرا، وقد وقع فيه جماعة من العرب [redacted] كمرقش، ومهلهل و علقمة بن عبده، وعبيد بن الابرص وغيرهم))1

فاستنادا الى قاعدة الخرم يمكن أن نضيف حركة لبحر الرمل الذي يتكون من :

فا فاعلاتـن فاعـــلاتـن فاعلــــن فيتحول الى بحـر الرجز .
/ /0// 0/ /0//0/ /0//0/0

وهذه العملية يمكن أن نعكسها فتعطينا بحرا آخر وهكذا، ولهذا أشار كثيرا من العروضيين الى هذه الظاهرة و أعزوا أبياتا الى بحور بعدما كانت ادرجت في بحور أخرى وفي هذا السياق يدرج عبد الحميد الراضي أبياتا تحت بحر مشطور المديد وهي (2)

راح يبغـي نجـــوة ** من هلاك فهلــــك

وأبياتا أخرى هي :

انما شيـــب الفتى ** نأصبح أن خـــلا
أن هذا بلــــــد ** ليس فيـــه رغد

لكن هذه الابيات لم يوافق عليها عروضي آخر اذ يقول : ((ليس هناك مشطور في المديد كما قال العروضييـــــن :

1) لانه يخالف قاعدة العروضيين (وهو [redacted] اسقاط شطر باكمله)
2) لم تستخدم العرب المديد الا مجزوءا : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)) (3)

ويرجع الزجاج هذه الابيات الى مجزوء الرمل (4)
ويقال ان الخليل نسب أبياتا الى السريع وهي :

يحي قتيــلا ماله من عقـل ** بشادن يهتـز مثل الغصـل
مكحـل مأمنه من كحـل ** لا تعذلانـي انني في شغـل

ياصاحبـي رحلـي اقـلا عـذلي

---

1 ــ كتاب البارع : ابن قطاع : 83
2 ــ شرح تحفة الخليل : عبد الحميد الراضي : 1 1 1
3 ــ الجديد في العروض : على حميد خضير 42 ــ 43
4 ــ ينظر نفس المرجع : 43

ويتساءل أبو ديب : كيف إذن نسب الخليل هذه الأبيات الى السريع وليس الى الرجز ؟ (1) .

وهذا التداخل الذي تنبه اليه شعراء وعروضيون ونقاد لم يكن بين هذين البحرين بل هناك أبيات قديمة اختلف بعضهم فيها ، فمنهم من عدها من المتقارب ومنهم من عدها من البسيط المجزوء ـ بغض النظر عن رفض بعض القدامى لهذا النوع من البسيط (2) وهناك الخبب= من عدها من البسيط المنهوك بالرجوع الى قاعدة الخرم وهناك من أدخلها في باب السريع وهذه الأبيات هي :

1) يا ناكلا بعضه ه مسّ الردى أيمسّك
تأبسك في نفسه ه والموت حتّى محتسك

2) صاح الغراب بنا ه في ليلة شيمة
ما للغراب ولي ه دق الألال فمه
فليته لم يصح ه ولم يقل كلمة

وعندما نأتي الى المعري فاننا نستنتج من خلال محاورته مع ابن القارح أنه يعد هذا الوزن ، شكلا من أشكال الرجز (3)

---

1 ـ البنية الايقاعية في الشعر العربي : كمال أبو ديب : 122/121
2 ـ نقد الشعر : قدامة بن جعفر : 206
3 ـ رسالة الغفران : أبو العلاء 166

أما عبد الله المجذوب فانه يعده من ((البسيط المنهوك))(1) و يشير الى أن العروضيين يعدونه ((من المتقارب دخله الخرم و هو حذف أول متحرك)) (2) من وتد فعولن وكثيرا يسميه العروضيون الابتداء .

لكن عبد الحميد الراضي لا يرضيه هذا ، حيث يقول ((و لو جاز لنا أن نحور في مصطلح العروضيين لسميناه مجزوء السريع ولا نرى أية قرابة بينه وبين البسيط أو الرجز أو المتقارب)) (3) .

وكان حازم قبلهما قد أشار الى هذا الخلط بقوله ((وقد غاب عن العروضيين كونه من المجتث وجعلوه ضربا ثالثا من البسيط وقدروا شطر الضرب منه / مستفعلن فاعلن مستفعلان ، و مقاييس البلاغة تقتضي أن يكون تقديره : مستفعلن فاعلاتن فاعلان لوجوه يطول ذكرها منها : أن زيادة المدة في مستفعلان في البسيط لا معنى لها ، و منها أن الاجزاء التي قدروا بها المجتث وهي أن تكون أصل أشطاره : مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن خارجة عن القوانين التي اعتمدها العرب في تركيب أوزانها ، فانهم لم يضاعفوا جزءا سباعيا في ما يلي نهايات الاشطار لما قدمناه من استثقال ذلك ، و انما وقع لهم مضاعفا في النهايات وما يليها النهاسي لأنه أخف نحو العروض المجزوءة المحذوفة من المديد و تقديرها : فاعلاتن فاعلن فاعلن ، فلهذا جعلنا نحن تقدير شطر الضرب الأول من المجتث : مستفعلن فاعلاتن فاعلان ، فيكون تركيبه على هذا من جزء مفرد و جزئين متلازمين وقع أخفهما في النهاية ... وحكم مخلع البسيط الذي تشذ نهاياته على مثال مفعولن هذا الحكم ، و كلاهما صالح أن ينسب الى المجتث)) (4) .

ولعل هذا ما دعا ابراهيم أنيس الى القول ان ((مخلع البسيط من اختراع المولدين ، و انه لم يكن معروفا قبل عهود العباسيين)) (5) .

---

1 - المرشد الى فهم أشعار العرب و صناعتها : عبد الله المجذوب : 1 : 67

2 - ينظر نفس المرجع : 67

3 - شرح تحفة الخليل : عبد الحميد الراضي : 182

4 - المنهاج : حازم : ٢٥٤

5 - موسيقى الشعر : أنيس : ١٨٨

وقد يقال أن مسؤولية الغلطة هذه لا تقع على عاتق الخليل ، بل تقع على هؤلاء العروضيين ، لأنهم لم يراعوا الرتبة الوتدية ، حسب قاعدة تجاور الأسباب والأوتاد ورتبها ، ولكننا نقول : أن الرتبة الوتدية لا تحل المشكلة، كما أشرنا سابقا الى هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا يهمنا من هو أصح بين هؤلاء ، بقدر ما يهمنا الالتباس الموجود في قواعد الخليل التي لولاها لما وقعوا فيه .

وها هو الخليل نفسه يقع في غموض قواعده ((فزعم أن هذا الضرب مقطوع ، وليس كذلك ، لأن القطع لا يكون الا في وتد ، ولا وتد هاهنا ، انما هو سبب لأن وتد مستفعلن هاهنا مفروق في هذا المكان قبل سببه)) (1) ، ويشير الى المثال الذي يتمثل في مجزوء الخفيف وهو :

كل خطـــب	ما لم تكـــو	نوا غضبتـــم	يسيـــر
0//0/0/	0/0//0/	0/0//0/	0/0//
فاعلاتـــن	مستفـع لن	فاعلاتـن	متفـع لن

والحق مع ابن قطاع ، لأنه بلغة الخليل ، ومقاييسه لم تكن التفعيلة الأخيرة مقطوعة لأن القطع يكون في الوتد في الرتبة الأخيرة ، وهو حذف حرف متحرك منه ، ولأن الذي دخل على هذه التفعيلة ... عبارة لتقسيم هذه التفعيلة على وزن (مستفـــع لـــن) ..

1 — كتاب البارع : ابن قطاع : ص 47 ـ 50

هو التشعيث الذي يدخل على الوتد الوسطي و تسقط منه حركة، و هو يجري مجرى الزحاف كما يقولون، و بهذا تتداخل قواعد الزحاف و العلة، نظرا لوجود زحاف يجري مجرى العلة مثل الذي رأيناه الآن، و هناك علة تجري مجرى الزحاف مثل ما يحدث لعروض الطويل .

حيث لو أن هذه التفعيلة دائما تأتي على وزن " مفاعلن " و الوتد فيها هو " مفا " أما (علن) فهما سببان، الاول مزاحف و الثاني يعد سببا خفيفا و العلة كما هو معروف لا تدخل الا على الأوتاد و لهذا سموه زحافا يجري مجرى العلة .

و يمكننا أن نستنبط من المثال الذي أورده " ابن قطاع " أن الخليل لا يعرف قواعده التي وضعها .

و اذا لم يصح هذا، فان تفعيلة " مستفع لن " ذات الوتد المفروق لم تكن من وضع الخليل و انما هي مصنوعة كما ينبه الى ذلك " ابراهيم أنيس" لان التشعيث و القطع مصطلحان، لم يضعهما أحد سواه .

و اذا كانت العلة هنا شكلت صعوبة معينة في تقسيم الأوزان و في تداخل بعضهما مع بعض، بحيث يصعب مفهوم الايقاع، فان مفهوم الزحاف هو أيضا شكل عقبة بالنسبة لدارس العروض رغم أنه يعتبر عند بعض الأدباء ((مثل الثغ في الجارية يشتهي القليل منه وان كثر هجن و سمج)) (1)

و على الرغم من أن بعض الدارسين يفسرونه على أنه مرادف لقتل الرتابة (2) من حين الى آخر، لانه يعتبر ((في الذوق أطيب من الأصل)) (3)، الا أنه ((ليحيل الوزن عن صورته القديمة ... و يستطيع الباحث أن يرجع الى الرمل مثلا، و وزنه " فاعلاتن " فيدرك أن حينما يلم به الزحاف في الجزء الأول و يصبح " فعلاتن .. يتغير عن صورته الأولى و يصير سريعا

---

1 -- سر الفصاحة : ابن سنان الخفاجي : 103

2 -- المنهاج : حازم 245

3 -- الاقناع : ابن عباد 4

لسرعة حركاته و من المعروف أن الحركات القصيرة تجعل [illegible]
فتجعله بطيئـــــــــــــــــا)) (1) .

فهي حرية مأسورة، أو خارجة عن مفهومها الحقيقي، ذلك لأن الخليل وضع قواعد محدودة، و أعطى الشعراء رخصة محدودة يسافرون بها في عالم القصيدة رغم أنه يحرج بحريتهم، حيث يقول ((الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاؤوا، و يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من اطلاق المعنى و تقييده، و من تصريف اللفظ وتعقيده ... فيحتج بهم و لا يحتج عليهم، و يصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطـــــل)) (2) .

وفكرة الزحاف هذه فكرة متماشية مع النموذج الذي بناه الخليل، لأننا و الحال هذه ((نضطر الى اقتراح مجموعة من الزحافات و العلل كي نجبر القصائد على أن تحشر في قالب البحر، و كي يبسط عليها الجوهر المجرد للبحر صورته الثابتة أو نموذجـــه الثابت)) (3)، و فكرة الزحاف أو فكرة التعويض المصاحبة للزحاف تجربـــا الى أسر القالب و تناقض مع مفهوم التنويـــع)) (4) .

وعلى هذا الأساس يمكننا القول أن الذين اصطلحوا فكرة الزحاف هذه، قد نظروا الى العروض بمنظار موسيقي، بمعنـــى أن العروض هو الوجه المصاحب للموسيقي، و ما الزحاف الا ((فروق في الرقم الموسيقية)) (5). كما أن بعضهم اضطر الى التدليل بأن الزحاف يخفيـــه الانشاد، و بأن الفروق التي ظهرت في حساب الآلات لا تدركهـــا الأذن، لأنه من الثابت أن الفرق الذي لا يزيد عن $\frac{1}{100}$ من الثانيـة لا تكــاد تدركـــه الأذن)) (6) .

و يحاول دارس آخر أن يقنعنا بالزمن الموسيقي، و هو أن الزحاف صورة من صور الموسيقي و الغناء و أنـــه لا يؤثر في الشعر، ان حذف سبب من الأسباب .

---

1 ـــ الفن و مذاهبه في الشعر العربي : شوقي ضيف 72 ـــ 73
2 ـــ المنهاج : حازم 143
3 ـــ مفهوم الشعر : جابر عصفور 259
4 ـــ ينظر نفس المرجع : 257
5 ـــ الفن و مذاهبـــه : شوقي ضيف : 74
6 ـــ الميزان الجديد : محمـــد مندور : 239

اذ نرى مثلا ان الدور الثقيل الاول عند صفي الدين البغدادي يتألف من 16 زمنا :

مفتعلـــــن	فعلـــن	مفاعلـــــن
20 10 10 20	20 10 10	20 10 20 10

فاذا قابلناه ببحور البسيط مع ما يجوز فيه من الزحافات وجدنا بين الايقاعين تشابهما لا نظنه وقع على سبيل الاتفاق ليس الا وكذلك أورد صفي الدين دورا آخر مركبا من 16 زمنا يدعوه خفيف الثقيل هذه تفاعيله :

فعلـــن	فعلـــن	فعلـــن	فعلـــن
20,10 10	20 10 10	20 10 10	20 10 10

وهو كما نرى نفس الخبب من بحر المتدارك ، ثم يصح في " فعلـن " ما قلناه عن " فعلاتـن " أعني أن فعلـن ، تبدل بفاعلـن و فعْلـن ما تبدل فعلاتـن بفاعلاتـن و فعْلاتـن لتساوي الازمنة في الحالتيـــن)) (1) .

وواضح جدا أن هذه الفكرة ، هي فكرة تمت الى النبر و الغناء أكثر مما تمت الى اللغة ودللنا على هذا في موضعه .

وهذه الفكرة كانت تتردد عن سيبويه لانه يفرق بين العروض والموسيقي و بين الشعر و الغناء و لعل حديثه عن القافية هو الذي أوقعه في هذه الفكرة التي تتمثل في الانشاد و الذكر . يعني عنده مفهوم الترنم و الغناء و الزحاف و هو رغم ايمانه بالزمن أو الوقت الموسيقي ، فهو محدود هنا و قد خصها الروي حيث يقول : ((وانما الحقوا هذه المدة في حروف الروي ، لان الشعر وضع للغناء والترنم ، فالحقوا كل حرف الذي حركته منه)) 2

---

1 ـ الايقاع في الشعر العربي : الاب خليل اده اليسوعي : 127ـ 128 مجلة فصول ع : 3/ 1986

2ـ الكتاب : سيبويه : 1 : 206

وفكرة ربط الزمن بالمفهوم الموسيقي الصرف مربوطة بالزحاف عند حازم وذلك يتضح من استعماله لكلمة " نقلة " اذ يقول : ((وكانت شيمة النفس التي جبلت عليها حب النقلة من الأشياء التي لها بها استمتاع الى بعض ... وأن كانت أيضا تحب النقلة من الشئ المتنوع الى غيره من المتنوعات لكنها تحتمل من التمادي عليه ما لا تحتمل من التمادي على ما لا تنوع له أصـــــــلا)) (1) .

ونلاحظ أن التدليل بمفهوم الزمن الموسيقي الذي يعادل صورة من الصور الزحافية يتحدد بل يطمس خصائص اللغة اذ تتساوى ((في نظر العروضيين وحدات ايقاعية غير متساوية في الحقيقة فمقطع كـ ((قم)) يعادل عروضيا مقطعا كـ ((نا)) تام ... هذا مع التفاوت الكبير بين طبيعة كل من القاف والنون وكل من الميم الساكنة وحركة المد الطويلة ... ان ما يهم العروضي أن تتساوى التفاعيل ... أما نوع الصوت ... فعبء لا يتحمله)) (2) .

وبهذا نستطيع أن نقول ان مفهوم المقطع أو الزمن الموسيقي يفخم اللغة الشعرية رغم أنه لم يكن من مثالها و مميزاتهـا . لأن ((قا)) تتساوى مع ((قم)) ولذلك ساوى أصحاب الزمن بين فاعلن وفعْلن وفعِلن بالاضافة الى مساواة عَلَّ مع عِيْ (3) ، وهذا ما لا يصح في اعتقادنـــا .

ولعل هذا ما حدا بهم الى قبول فكرة الزحافات والعلل وفكرة الزمن الموسيقي وما الى ذلك ومن أجل هذا لجأ دارسون الى تأويل فكرة الزحافات مرتئيا أنها ((أول أثر من آثار الغناء في الرواية بعض تلك الزحافات)) (4) رغم تحفظه تجاهها لانه يرفض بعضها فحسب .

---

1 ـ منهاج البلغاء : حازم ص 245

2 ـ الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر : فتوح ص 363

3 ـ كتاب العروض : مصطفى حركات ص 87

4 ـ موسيقى الشعر : ابراهيم أنيس ص 296

فهو يرى أن بيتا كبيت امرئ القيس الآتـــــــي :

ألا رب يوم لك منهن صالح *** ولا سيما يوم بدارة جلجل

لا يمكن الاطمئنان اليه ، بل تطمئن الأذن ((لتلك الرواية الأخرى التي روي بها نفس البيت وهي :

الا رب يوم لي من البيض صالح *** ولا سيما يوم بدارة جلجل)) (1)

ويضيف قائلا ((وربما ترتب على أخطاء الرواة تلك العيوب التي سماها أهل العروض ((بالعلل الجارية مجرى الزحاف)) .... وتكون هذه العلل أحيانا بزيادة حرف أو أكثر في أول الشطر الأول أو أول الشطر الثاني ... مثل :

وكأن أبانا في أفانين ودقه *** كبير أناس في بجاد مزمل

ويجب أن يروى هذا البيت بغير الواو في أول الشطر الأول كما يجب أن يروى البيت الآتي بغير (ياء) ...

يا مطر بن ناجية بن سامة انني *** أجفى وتغلق دوني الابواب)) (2)

كما انه يذكر بيتا منسوبا الى طرفة ، يقول :

هل تذكرون اذ نقاتلكم *** اذ لا يضير معدما عدمه

ويقول بأن "هل" و "اذ" زائدتان ((لان الاستفهام العربي قد يجئ بغير أداته ، ولأن ((اذ)) لا تقدم في المعنى كثيرا أو قليــــــلا)) (3)

وهذه صورة من خطأ الزحاف التي يحول عنها الدخيل ، وان كان هذا الدارس وأقصد أنيس (4) هو نفسه لم ينج من هذا الخطأ الشامل والمؤسس على منهج كلي اذ يرفض ويقبل الزحافات كما يريد المنهج ، ولذلك كثرت كلمات مثل مستقبح ، وصالح ، وزحاف مستحسن .

---

1 ـــ موسيقى الشعر : ابراهيــم أنيــس : 296

2 ـــ ينظر نفس المرجع : 297

3 ـــ ينظر نفس المرجع : 298

4 ـــ أن ابراهيم أنيس يرفض زحاف مستفعلن في البسيط ويجوز أن يكون على وزن متفعلن في الشطر الثاني أما مستعلن عنده مستقبح ، حيث يروي بيتا لسنان بن أبي حارثة المري وهي رابع بيت مســــــن

التي مصدرها فقهي اخلاقي رغم ما يقوله (كليفي شتراوس) ، وهو أن كل نظام في العالم مبني على مبدأ الممنوعات و المسموعـــات (1) .

والدليل على أنها تلتقي مع المبدأ الفقهي ، هو الرخصة أو الضرورة الشعرية كما أشرنا سابقا و هذه الضرورة الشعرية تمت الى الزحاف بصورة من الصور لأننا نجد الخليل و العروضيين بشكــل عام لا يسجلون بعض الحروف كما في قول الشاعر :

تريلتان يكون شيئي مجالس شربهم ـــ وها أنا سكران ولست بشارب .

فان الكتابة العروضية تحمل ألف ((أنا)) الثاني ، ولا نعرف بأي حق يزاحف هنا ، ومثل هذا نجده في قول المعري : (2)

أولو الفضل ، في أوطانهم ، غربــاء ـــ تشذ و تنأى عنهــم القرباء

المقطوعة التي يرويها ، و البيت هو :

ثمت أطعمت زادي غير مدخر ـــ أهل المحلة من جار و من جاد

ويقول عن هذا البيت ((نشعر بتغيير غريب في موسيقى البيت الرابع لا تستريح اليه أذاننا و تأباه كل الاباء .
ولو قد روي هذا البيت مثلا :

وثم أطعمت زادي غير مدخر ـــ أهل المحلة من جار ومن جاد)) موسيقى الشعر 75))
وفي نفس الصفحة يقول عن بيت آخر هو :

ولا يكونن كمدس داسس ليكم في غطفان غداة الشعب عرقوب .

حيث يقول ((لا نكاد نصل الى كلمة ((غطفان)) في البيت الرابع حتى نشعر باضطراب في موسيقى الشعر . . . أولى بنا اذن أن ندرس هذا النوع من الابيات دراسة خاصة ، وأن نجعلها بمثابة الشواهد المنعزلة التي لا تكفي لوضع قواعد عامة))
ونحن نريد أن نعرف كيفية هذه الدراسة الخاصة أولا
وثانيا هذه ليست ابيات منعزلة ، فهناك أبيات أخرى لحسان جاءت على هذه الطريقة وأخرى للنابغة كقوله : واحكم كحكم فتاة الحي اذ نظرت ـــ الى حمام سراع وارد الثمد
قالت الا ليتما هذا الحمام لنا ـــ الى حمامتنا ونصفه فقد
فحسبوه فألفوه كما حسبت ـــ تسعا و تسعين لم ينقص ولم يزد

1 ـــ كتاب العروض : مصطفى حركات : ص 79
2 ـــ اللزوميات : ج 1 : المعري ص 43 .

وهو من الطويل الثالث ، بحيث تحذف عند التقطيع الواوين من ((أولو)) وتصبح ((أُلُ))
وهي أمور كثيرة من أهل العروض كاضافة الواو لـ ((هاء)) الضمير عندما تكون مضمومة
والياء اذا كانت مكسورة مثلا ،

فاذا كان اهمال هذه الحركات واضافتها يقتضيه الانشاد ، فان هذا الانشاد ليست
له قاعدة ، فهو يختلف من شاعر الى آخر . واذا كانت عملية وضعية من صنع أهل
العروض فانها عملية ليس لها تبرير محض ، خاصة اذا ما عرفنا ((أن الشعر العمودي
(كذا) ظاهرة سمعية قبل أن تكون ظاهرة خطيـــــة)) (1)

وبهذا يمكننا القول في نهاية هذا الفصل ان دراسة الوزن الشعري ، دراسة
معقدة ، ومن هنا يجب أن لا نعتمد اعتمادا كليا على تفسيرات الخليل كما أنه
لا يمكن الاعتماد على دراسة المحدثين ، التي ظهر عجزها مثل الذي رأيناه
عندما ناقشنا ظاهرة التجاوز على سبيل المثال ـ لا الحصر ـ .

---

1 ـ كتاب العروض : مصطفى حركات : ص 24 ـ 25 .
وجدير بالذكر أن نشير الى تناقضه في مثل قوله : ((فان كل
التحويلات التي تطرأ على الوزن النموذجي يمكن تحليلها بحجج
منطقية خارج نطاق الثنائية الساذجة : ما تقبله الأذن وما لا
تقبله)) ص 64 .

البديل /

على قاعدة من الاسئلة التي دارت على عمل الخليل في كون أن الأسباب لا تحل المعضلة باعتبارها تحتوي على تناقضات بعدها أنه ((على أي أساس يعد السبب الثقيل جزءاً ، و هو في واقع الامر مكون من جزئين متسا وييين ؟ و على أي أساس يعد الوتد جزءاً ، و هو سبب خفيف زيد في أوله أو آخره حرف متحرك ؟)) (1)

و بعض آخر ما لاحظ العروضيين العرب المحدثون من أمر هذه الظاهرة التي تتمثل في عجز لغة السواكن و المتحركات فتحولوا الى الاخذ بلغة المقاطع ، و لغة الزمن الموسيقي ، و الالفاظ و النبر و كل ما يتصل باللغة العربية من ظواهر لغوية ((و دعاهم ذلك الى التطرق طبيعة العروض العربي ... فأشاروا الى تقسيم علماء اللغة الأوروبيين للاعاريض الى كمية و نبرية و مقطعية ليسألوا بعد ذلك : تحت أي قسم من هذه الاقسام يقع العروض العربي ؟)) (2)

وكانت لكثير من العروضيين العرب قناعة تامة مبنية على أساس أن العروض العربي هو عروض كمي و ذلك بالاعتماد على شواهد عروضية تتبعها الخليل بن أحمد في تحليله اضافة الى شاهد شعري أو وزني يمثل بداية الشعر العربي .

وأول شئ يدل على كمية العروض العربي هو الدوائر ، و يمكن أن نستنتج مفهوم الكم عند الخليل من تسميته لهذه الدوائر . فالدائرة التي سميت بدائرة المختلف وهي الدائرة الاولى ((لان ابحرها مركبة من أجزاء خماسية و سباعية .

و قدم الطويل لان أوله وتد ، و أول البسيط و المديد سبب ، و الوتد أقوى من السبب

---

1 ــ موسيقي الشعر العربي : محمد شكري عياد : 31

2 ــ نفسه : 21

والدائرة الثانية هي الدائرة المؤتلفة ... سميت بذلك لان بحريها مركبان من أجزاء سباعية مكررة ، وأجزاؤها متماثلة ، وقدم منها الوافر لأن أوله وتد ، فيما يتقدم من الكامل لان أوله فاصلة ، والفاصلة سببان ثقيل وخفيف ، والوتد أقوى من السبب فتقدم كما قدم الطويل ... ولكن ما معنى مصطلح القوة " الذي ذكره ابن جني ؟ " في كتابه ((كتاب العروض)) (1) .

ونستطيع أن نقول بأن القوة التي يقصدها ابن جني هي قوة الأوتاد التي بنى الخليل عليها دوائره وهي التي تسمى الأصول ، وقد أشرنا الى التفاعيل الأصلية والفرعية في فصل سابق .

ومن الباحثين من لم يكتفوا بذكر التفاعيل في الدوائر الى سباعية وثمانية أو خماسية بل أحصى حركات البيت وسكناته ، بمعنى أن الباحث يحصي الحروف الصوتية كما فعل البجلاوي اذ يقول : ((والدائرة الثانية ــ دائرة المؤتلف ــ تجمع الوافر والكامل ، ولهما خمسة عشر مقطعا ، وواحد وعشرون حرفا)) (2) ويضيف بأن ((الدائرة الرابعة ... تتركب من بحور ذات اثنى عشر مقطعا وواحد وعشرون حرفا)) (3) وما قاله عن هاتين الدائرتين قاله عن الدائرة الثالثة بأنها تضم اثنى عشرة مقطعا وواحد وعشرين حرفا .

وقد يؤدي بنا هذا التساوي في كمية المقاطع والحروف الى اعتبار أن البحور كلها من بحر واحد ، ولكنه يبين لنا بأن ((هذه الدوائر وان اتفقت أحيانا في عدد المقاطع ــ شأن الثالثة والخامسة ــ أو في عدد الحروف ــ مثل الثانية والثالثة ــ فهي لا تتفق فيهما معا ، الا الرابعة والثالثة ، وقد بينا أن سبب فصلهما هو وجود الوتد المفروق " مفعولات " وما يتبعه في مستفع لن وفاع لاتن ، في الرابعة ... فيؤدي بنا هذا الى استنتاج آخر : وهو أن أساس ترتيب البحور عند الخليل مزدوج : الكمية الصوتية أولا ، ونوع الأوتاد ثانيا)) (4) .

---

1 ــ ملاحظات حول مسألة علاقة الكم بالنبر في الشعر العربي : سعيد بحيي ، مجلة فصول ، ع 3 ، 1983 ، ص 200 .

2 ــ مسألة الدوائر الخليلية : محمد البجلاوي : مجلة حوليات الجامعة التونسية ع 4 سنة 1967 ص 103 .

3 ــ نفسه : 104 و 105 .

4 ــ نفسه : 105 .

وأراد بعض الباحثين أن يحقق مفهوم الكم في الشعر العربي ، فلجأ الى وصفه وصفا عدديا معتمدا على الحركات فقط ، آخذا بطريقة الارقام الثنائية والأرقام العشرية في الرياضيات فهو يحلل طريقة الشعر بالأرقام الثنائية ثم يحللها الى الأرقام العشرية بالطريقة التاليـــة :[(1001010) أي (422) = 16][1]

وهو بهذه الأعداد يقترح أن مستفعلن حين تفسر سواكنها تتحول الى (1 . . . . 1) أي 15 بالارقام العشرية فهو يحلل بيتا لا من الشعر هكذا :

---

[1] يحاول طارق الكاتب أن يعرف طريقته هذه التي تعتمد على الرياضيات قائلا في ص 25 : ((يوجد نوعان من الأرقام فقط بدلا من وجود عشرة أنواع كما هي في الأرقام العشرية ، فالرقمان الموجودان في الأرقام الثنائية هي (صفر) و (واحد) فحسب بينما نجد في الأرقام العشرية الأرقام (0، 302010 9080706050 40) وهناك طرق أخرى لتمثيل الأرقام فهناك مثلا طريقة تسمى بالارقام الثمانية octal number) وهي تعتمد على ثمانية ارقام فقط هي (10 4050403020) وبكل طرق تمثيل الارقام هذه ، يعتبر الرقم (10) فيها الرقم الذي يلي الأعداد المكونة من رقم واحد فقط فنجد في الأرقام العشرية ان الرقم (10) يمثل عشرة أشياء بينما الأرقام الثنائية فان الرقم (10) يمثل شيئين ، أما الأرقام الثمانية، فالرقم (10) يمثل ثمانية أشياء وهكذا)) وفي الصفحة الموالية يرسم لنا جدولا يقول عنه في ص 26 ((نستطيع أن نحول أي رقم معروف لدينا من الأرقام العشرية الى الأرقام الثنائية))
وهذا هو الجدول في ص 27 :

ا ڠ ا ق ا م ت ات ف ف و ع ل م هك م ن هم ا ن وعوم غ ض ح ى ج أمت ب ريني ل ق رف فل

100 100 10 100 10 10 100 10 100 100 100 10 100 100 100 10 100

4 4 2 4 2 2 4 2 4 4 4 2 4 4 4 2 4

وبا حصائه الحركات فانه يجد أن حركات الشطر الاول مساوية لحركات الشطر الثاني ويصون الى الجداول التي وضعها — والجدول مرقم بقواعد معينة — ريس الجدول الذي

العدد مضملا بالارقام العشرية	العدد المقابل بالارقام الثنائية	طريقة استخراج الاعداد . بالارقام العشرية	طريقة استخراج الاعداد . بالارقام الثنائية
0	0	صفر	صفر
1	1	1 = 2	1 = 10 (أ عدد مرفوع لاس صفر = 1^{*})
2	10	2 = 2	10 = 10
3	11	3 = 2 + 1	11 = 10 + 1
4	100	4 = 2	100 = 10
5	101	5 = 4 + 1	101 = 100 + 1
6	110	6 = 4 + 2	110 = 100 + 10
7	111	7 = 4 + 3	111 = 100 + 11
8	1000	8 = 2	1000 = 10
9	1001	9 = 8 + 1	1001 = 1000 + 1
10	1010	10 = 08 + 2	1010 = 1000 + 10
11	1011	11 = 8 * 3	1011 = 1000 +11
12	1100	12 = 8 +4	1100 = 1000 + 100
13	1101	13 = 8 + 5	1101 = 1000 + 101
14	1110	14 = 8 +6	1110 = 1000 +110
15	1111	14 = 8+6	1101 = 1000 +110

رقم : (442) . في الشطر الاول والجدول الذي شطره الثاني (442) وهي موجودة في جدول واحد يجمعها (02 / 1 / 14) . ويكتشف انه من الداويل (1) وهو يمشي على هذه الوتيرة من التحليل الى اخر بحر حسب الجداول التي وضعها وحسب حروف البحر _ لاعني ما يمتاز به كل بحر من حركات ويعمل السكنات _ وبذلك يكتشف اسم البحر

---

1 000 0 + =10	16 =2	10000	16
100000 =10	32 =2	100000	32
1000000 =10	64 =2	1000000	64

وهو ياخذ اي عدد من الاعداد العشرية ويتحول عن طريق الاعداد الثنائية الى قواعد مبسطة اثلائم الحركات والسكنات في الشعر فهو ياخذ عددا مثل عدد .. : (233 ولكتابة هذا العدد بالارقام الثنائية فانه يقسمه على (العدد) 2 بصورة مستمرة حتى تصل الرقم 0) وذلك بخطوات :

الخطوة الاولى : 232 : 2 = 116 والباقي واحد

الخطوة الثانية : 116 : 2 = 58 والباقي صفر

الخطوة الثالثة : 58 : 2 = 29

الخطوة الرابعة : 29 : 2 = 14

الخطوة الخامسة : 14 : 2 = 7

الخطوة السادسة : 7 : 2 = 3 والباقي واحد

الخطوة السابعة : 3 : 2 = 1 والباقي واحد

الخطوة الثامنة : واحد تقسيم اثنين تساوي صفر والباقي واحد

---

1 : موازين الشعر العربي بالارقام الثنائية : محمد طارق الكاتب : 28 _ 29

((فان الرقم الثنائي الذي يقابل العدد (233) هو (11101001) وقد حصلنا عليه بترتيب باقي نتائج القسمة ، بحيث نكتب آخر باقي وهو باقي الخطوة الثامنة كأول رقم الى اليسار الى يمينه باقي الخطوة السابعة و يليه الى يمينه باقي الخطوة السادسة و يليه باقي الخطوة الخامسة و هكذا حتى يكون آخر رقم الى اليمين هو نتيجة الباقي من الخطوة الاولى . أما التحويل العدد من الارقام الثنائية الى الارقام العشرية ، فنكتب أولا الرقم الثنائي المطلوب تحويله الى الارقام العشرية وليكن الرقم (11101001) نفسه ثم نؤشر فوقها و تحتها عدد الخطوات لكل عددين متقاسين ابتداء من اليسار الى اليمين ففي الخطوة الاولى تأخذ الرقم الموجود في أقصى اليسار و نضاعفه و ثم نضيف اليه الرقم الثاني من اليسار و في الخطوة الثانية نضاعف الناتج الذي حصلنا عليه من الخطوة الاولى و نضيف الى الرقم الثالث من اليسار و في الخطوة الثالثة نضاعف ناتج الخطوة الثانية و نضيف اليه الرقم الرابع من اليسار و هكذا حتى نصل المطلوب الرقم ممثلا بالارقام العشرية .

1) الخطوة الاولى : $6 = 2 \times 1$

$3 = 1 + 2$

2) الخطوة الثانية : $6 = 2 + 3$

$7 = 1 + 6$

3) الخطوة الثالثة : $14 = 2 * 7$

$14 = 0 + 14$

4) الخطوة الرابعة : $28 = 2 \times 14$

$29 = 1 + 28$

5) الخطوة الخامسة : $58 = 2 \times 29$

$58 = 0 + 58$

6) الخطوة السادسة : $116 = 2 \times 58$

$117 = 0 \quad 116$

7) الخطوة السابعة : $232 = 2 \times 116$

$32 = 1 + 232$

.... وعليه فانه يقابل الارقام الثنائية (11101001))

فهذه العملية التي أتبعها الكاتب ، وهي عملية رياضية ، أعقد من عمل الخليل نفسه ، وهذا ما دفع مقدم هذا الكتاب وهو مصطفى جمال الدين ، الى القول : ((فان الذي يبدو لي أن الطالب لا يستطيع أن يجيب على أسئلة العروض بطريقة استعمال الارقام الثنائية والعشرية الا اذا كانت هذه الجداول (اللوغارتمية) معه ، بينما يستطيع طالب العروض القديم أن يعرف بطريقة (التقطيع) وزن البيت وما فيه من جوازات دون الرجوع الى شيء غير الخاطر))1

اضافة الى هذا يمكن أن نسجل عليه عدة ملاحظات نحسب أنها تمت الى هذا المنهج الوصفي الرياضي الذي اتبعه بصلة قريبة .

أن اتباعه الحركات فقط ، يؤدي بنا الى تداخل البحور — وقد أشرنا الى هذا من قبل — حينما تتداخل اذ أشار محمد العيلاوي الى هذا الكم المتساوي في الدوائر ، بقوله ((أن هذه الدوائر وان اتفقت احيانا في عدد المقاطع — شأن الثالثة والخامسة — أو في عدد الحروف — مثل الثانية والثالثة — ، فهي لا تتفق فيهما معا ، الا الرابعة والثالثة)) (2)

فاذا كان هذا المنهج لا يفسر الابيات والوزن عامة ، فانه لا يفسر ظاهرة الزحافات والعلل في الشعر العربي التي أكتشفها الخليل ، و الدليل الذي نسوقه كافيا لبيان عجزه .

أن الكاتب يعطينا مثالا يوضح به أن منهجه علمي ، لانه يكشف موقع الزحافات ويورد بيت المتنبي ، ويكون هذا البيت صحيحا مرة ، ومرة أخرى خاطئا ، والبيت هو :

1 — الرواية الأولى : وكل ما قد خلق الله وما لم يخلق

محتقر في همتي كشعرة في مفرقي

2 — الرواية الثانية :

وكل ما خلق الله وما لم يخلق محتقر في همتي كشعرة في مفرقي .

---

1 — موازين الشعر العربي بالارقام الثنائية : محمد طارق الكاتب : ص1
2 — مشكلة الدوائر الخليلية وصلتها بحقيقة الوزن في الشعر العربي : محمد العيلاوي : ص 3 ، مجلة حوليات الجامعة التونسية ع 4 سنة 1967 .

وأثناء تقطيعه للبيتين يكتشف أن البيت الذي [illegible] على الصورة الاولى بالعودة الى جداوله الحسابية المرقمة أنه ينتمي الى السريع .

وعن طريق الحساب واللف والدوران يصل الى أن الحركات في البيت الاولى متساوية وأن البيت الثاني مشكوك فيه ((وأن الكلمة (قد) يتيسر أنها سقطت من ناقل الرواية الثانية ، وأن البيتين هما من الرجز المنهوك)) [1] .

لكن الكاتب في موقع آخر عندما يحصي الحركات لبيتي الشريف الرضي ، وهما :

واذا ما سألت عني فقل نضو هوى ما أظنه اليوم باق

وابك عني فطالما كنت من قبل أعير الدموع للعشاق .

يجد أن البيت الاولى يحتوي على أربعة وعشرين حركة ، والثاني يحتوي على ثلاث وعشرين حركة ، ويعود الى جداوله ويجد أنهما ينتميان الى بحر الخفيف ويفسر اختلاف البيت الثاني في عدم تساوي أطلاعه ، اذ أنه يحتوي على ثلاث وعشرين حركة ، بأنه دخله التشعيث (2) .

وهذا ما يدخلنا نشك في هذا المنهج الذي يركز على الحركات فقط ، بحيث أنه يتناقض على مستوى تفسير الزحافات كما أنه يتناقض مع ايقاع الشعر العربي كله ، لأن منهجه هذا سيدفعه الى أن يشطر قصيدة عبيد بن الابرص ، ويحصي حركات القصيدة فيجد أنها تحتوي على عشر حركات في البيت الواحد ، ولا يعير اهتماما للفاصلة الكبرى التي هي مستحيلة على حسب نظرية الخليل ، اذ يقبلها ما دام المنهج تقبلها في بيت مثل :

فنحن [illegible]

وفي مثل : أ الترى بازلا سديسا لا حقة هي ولا نيوب .

---

1 ـ موازين الشعر العربي باستعمال الارقام الثنائية : محمد طارق الكاتب : 104

2 ـ ينظر المرجع نفسه : 104 ـ 105 .

وعندما يورد الكاتب رواية كرواية هذا البيت الذي يحتوي صدره على تسع حركات ويحتوي العجز احدى عشرة حركة يفضل رواية البيت الثانية وهي : (1)

أخلف بازلا سديسها لا حقة هي ولا نيوب

ولا يتوقف عند هذا الحد بل يفترض أنه ((لو حذفنا حرف (و) قبل (لا ينوب) لا صبح العجز لاحقة هي لا نيوب

ويكون وزنها : (ا ل ح ق ت ن هـ ي ل ا ن ي و ب و

/٥/٥٥/٥٥٥ /٥٥٥/٥

2 4 8 8 2

وهذا ما اعتقد بأن الوزن الصحيح لهذا البيت)) 2 ، وذلك لانه يحتوي على عشرة حركات توافق حركات الشطر الأول .

وخطأ هذا المنهج الذي لا ينحصر في حدود وصف الشعر كما هو عليه فحسب ، بل يظهر أيضا عندما يخرج عن اطار وصف الشعر كما هو ، الى اطار الافتراض كما مر معنا الآن .

كما أن ما أوردته لي في حين أن الكاتب يقبل عن طريق منهجه الحركي (أقصد بذلك أنه يعتمد على الحركات) تفعيلته ((فاعلات)) التي أنكرها الأخفش كما مر معنا ، وأنكرها حازم عن طريق القوانين الموسيقية .

ومن كل هذا نستطيع أن نقول بأن هذه النظرية الرياضية هي التي رحبت بالكم ، لا يمكن أن تنهض بتفسير أسرار الشعر العربي .

---

1 ـ اننا نلاحظ البيت في جمهرة العرب للقرشي ص 101 بهذه الصورة
مخلف بازل سديس لاحقة هي ولا نيوب .
ويقول صاحب الجمهرة ((قوله مخلف كذا في بحر الصحيح بدون هاء التأنيث وعليها فهو من الشعر العروضي كسر بعضه عبيد أن صحت الرواية ولو كان بدليل مثلثة أتن وفي بحر اخلف ما بازل كتبه مصححه)) الصفحة نفسها .

2 ـ نحو موازين الشعر العربي : محمد طارق ص 200
ـ ليس معنى ذلك أننا مع القوانين الموسيقية ، لأن الكاتب كذلك مع الموسيقى وقوانينها كما يشير في صفحة 182)) وأيدا قد نسينا هو أن الكم شيء كما ان الزمان الموسيقي هو الآخر شيء .

وهذه القناعة المبنية على نظرية كمية ، هي احدى الاسباب التي دفعت بعض الباحثين الى الشك في هذه القناعة لانها قناعة تتبنى قاعدة مضطربة وما يدعونا الى قلق هذه النظرية الكمية هو هذه التجربة التي تجريها على ((رحلة لبديع الزمان الهمذاني من المقامة القردية وهي (أميه ميهمرا رحلة على شاطئ الدجلة)) وهي كلام منثور مسجوع غير موزون ، فاما قولنا مسجوع فلاعتماده القافية " رحلة " في الفاصلتين ، وهي قافية التزم فيها المؤلف ما لا يلزم .

وأما قولنا غير موزون فلان الفاصلة الاولى (أميه رميهرا) " الرحلة " ان كانت موزونة من مجزوء الرجز متفعل ، مستفعلن) فان الثانية (على شاطئ الدجلة) غير موزونة ، وان تساوت من القيم الكمية وعدد العناصر وزنها : في الاولى ثمانية مقاطع منها ثلاثة خفيفة (أ — مر — ن) وخمسة ثقيلة (ميـ — مي — مر — رحـ — تي باشباع الروي) وفي الثانية ثمانية مقاطع منها ثلاثة خفيفة (عـ — ط — ل) وخمسة ثقيلة (لي — شا — ء الد — رج — تي باشباع الروي) ... فكيف تتساوى الفاصلتان في عدد المقاطع ووزنها ولا يكون الكلام فيها كلاما ايقاعيا ؟ السبب واضح وهو ان الفاصلتين تساوتا في الكمية الحرفية ، واختلفتا في الكيفية والروح الايقاعية انما هي بكيفياتها لا بكمياتها)) (1) .

وقريب من هذه المقارنة بين الكم والكيف ما يضربه محمد النويهي مدللا ان الكم لا يمكن أن يكون ابدا اصلا وتحليلا صحيحا يطمئن اليه الدارس ، لان عروض الخليل واعتماده على الكم يعتبر شكلا قديما تربيعا ( ) من اشكال الهندسي والسيمتري المتناظر)) (2)

ولذلك فهو كم متداخل ومختلف وذلك بالرجوع الى هذا المثال الذي يتمثل في مجموعتين هما :

1 — باع — قيل — دون — قبل — بين (بتحريك الاخير) .
2 — الى — أبي — أبو — تحم — حمل (بتسكين الاخير) .

فبحسب النظام الكمي لا تتساوى كلمات المجموعتين ... لاختلاف الترتيب في المقطعين بحسب الطول والقصر اما بحسب النظام النبري فمن هذه الكلمات في المجموعتين متساوية لان النبر يقع فيهما جميعا على المقطع الاول ... 1 بائن — بتتن

2 مائل ممدن

في النظام الكمي لا تتساوى لكنها في النبر تتساوى في المقطع الثاني المنبور)) (3)

فاذا كان الكم متداخلا وغير قادر على تفسير الظواهر الوزنية في الشعر والظواهر اللغوية بواسطة هذه المقارنات ، فان الكم أي ايبقى شكلا قديما مستمدا من روح العصر القديم .

---

1 — نظرية الايقاع في الشعر العربي : محمد العياشي ، ص (64 — 63)
2 — حركة الشعر الجديد في الهزيمة : محمد النويهي ، مجلة آداب ع 6 عام 1968 ص
3 — قضايا الشعر الجديد : محمد النويهي ، ص (242 — 243) .

ورغم ذلك فانه يظل مجرد نظرية مستمدة من صياغة مستقلة طبقت على الشعر، لأن ((القصيدة العربية القديمة مجموعات أبيات أي مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظام داخلي انما تربط بينها القافية وهي قائمة على الوزن والايقاع وطابعها العام، وقد فسر هذا الشكل بسيطرة الروح القبلية عند العرب)) (1) .

ومما يدل أيضا على ان الشعر العربي كمي هو ما يذهب اليه بعض الدارسين معتمدين على بداية الشعر العربي التي تتمثل في الرجز، وهي محاولة المستشرقين .

اذ حاول الباحثون المستشرقون أن يركزوا على البداية الأولى فوقفوا على الرجز وحاولوا تفسيره تفسيرا نبريا وكميا وما شابه ذلك .

وتبين لهم أن الشعر العربي كان نبريا ثم تطور بعيدا ومن الى الكم ((ولكن كيف حدث ذلك ومتى ؟ ان الشكل الذي وصل الينا يجعلنا في حيرة إذ أن ثمة فروقا واضحة بين المراحل الأخيرة للشعر في اللغات السامية وبدايات الشعر العربي)) (2) .

وعاد المستشرقون الى البحث عن هذه البداية في النقوش والموزونات والاسجاع وبداية الرجز، ولاحظوا أن البداية بداية نبرية معتمدين في ذلك ((ان الاسجاع القديمة التي كانت تستخدم لازمنة صارت تستخدم بوصفها عنصرا ايقاعيا في الشعر العربي الكمي ... وكان الرجز هو المرحلة التالية)) (3) .

ونلتقي بحوث فولد تستير وهو يشير ان بحر الرجز هو المرحلة الاولى حيث تطورت عنه البحور الاخرى التي تتميز بالكم (4) .

فكيف تطورت البحور من المرحلة الرجزية النبرية الى أن صارت بحورا كمية . ؟ ؟

انهم ((نظروا في تفسير هذه النقلة الى طبيعة الحركات في اللغة العربية من جانب، والى الحياة البدوية الرتيبة للشاعر من جانب آخر فالبحر الرتيب عندهم ... يتمثل في قلة عدد الحركات القصيرة والطويلة في اللغة العربية المشتركة على نحو أدى الى تحديد عدد القوالب المقطعية النحوية التي يمكن أن يستعين بها الشاعر في النظم فضلا عن الحياة البدوية الرتيبة التي يحياها ... وذلك بتأثيرها في ايجاد الجوهر المزدوج المكون من مقطعين والنبر على ثانيهما)) (5) .

---

1 ـ الشعر العربي ومشكلة التجديد : أدونيس : مجلة شعر
س السادسة (21 ـ 24) شتاء 1962 ص 95 .

2 ـ ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكم والنبر في الشعر العربي : سعيد بحيري مجلة فصول ع 3 6 ، 1983 ص 192 .

3 ـ ينظر المرجع نفسه : ص 192

4 ـ ينظر المرجع نفسه : 192 .

5 ـ ينظر المرجع نفسه : 192

وقد أخذ الدارسون العرب المحدثون بهذا الرأي فهم يربطون نشوء هذا البحر الوزني بحركة الدابة وغيرها ... ونتذكر هنا الخيمة والوتد والحبل والفرس ... وأن هذا الرجز الذي وما تلاه من بحور كانت نتيجة تطورات طرأت على القافية والسجع .

وفي هذا المجال تكثر الافتراضات التي تجعل من الرجز هو البداية ... باحثة عن الجذور في الحياة البدوية والتطور وما الى ذلك ، ومنها ربط النبر بالغناء عندما نبحث عن الرجز في مسألة النبر والكم فيه ... .

أقول هذا لان هناك من يرى بأن الرجز كان الاول وذلك لان المرحلة كانت تتطلب الغناء وهو الذي فرضه ، لان ((ارتقاء ذوق الغناء عند العرب وانتقال الشعر من المعابد الى الصحراء ومن الدعاء الى الحداء وبهذه الصورة ارتقى الوزن القافية فكان الرجز)) (1)

والاطمئنان الى هذه البداية الشعرية هو البحث عن الاصالة فيها فحسب ، لان هذه الآراء لم تكن الا مجرد فرضيات وتخمينات .

فان الرجز لو كان اصلا للاوزان لما بقي على هذه الحال من التطور والاستناد الى سهولته يبقى عبارة عن فرضية مجردة ، لأن هناك من البحور ما يشاركه في السهولة وهي البحور الأحادية التفعيلة مثل الرمل والمتدارك والمتقارب والكامل .

هذا الى أن الرمل على سبيل المثال ، وهو نوع من المشي (2)، فاذا كان الرجز لارتباطه بسير الابل وما اليه يرشحه ، فان الرمل يمكن أن يكون هو البداية ولا ينفرد الرجز وحده بهذه الاصالة . وقد يقال أن الرجز لكونه كان يغني هو لانه أول بحر ارتبط به الممتح واستخراج الماء من البئر وحتى أن ينفرد بهذه الصفة، فنجيب عن هذا بأن الحدو هو بحر معروف وقريب من الغناء أيضا ، ويمكن على هذا أن يصبح أصلا .

ان ربط البحور بالسير وبحركات الابل والفرس وما الى ذلك من الحياة البدوية يبقى عبارة عن محاولة ((لا تفسر لنا نشأة هذه الاوزان ولا تحددها زمانه وأن [كذا] بهذا لا يرتبط بهذه الظواهر التي اشاروا اليها ، ولا يرتبط أيضا بالموضوعات التي قيلت فيها)) (3) . وورد الكلام نفسه تقريبا عند الدكتور ((حركات)) الذي يدين بالحجة لا يد عليها التي أولية الرجز ، ذلك أن الرجز والاوزان تنتمي لدائرة واحدة وليس هناك أصل وفرع وانما نشأت نشأة متداخلة اذ يقول أن الاوزان العربية لم تنشأ الواحد بمعزل عن الآخر، وانما هي متآلفة، وهي تسبح في بنية نبرية، وأحد عناصر هذه البنية الكبرى هو الدائرة (4) وما نستنتجه من هذه الفرضيات التي تبحث عن نشأة البحور ، وتبحث عن النبر والكم فيها ، هو أن البيئة وما استندوا اليه من بينات واقعية من الصعب ها .

---

1 ـ الرجز ، نشأته وأشهر شعرائه : جلال نجم العبيدي ـ ص ...
2 ـ اللسان : مادة : رمل
3 ـ الشعر الجاهلي ، تطوره وخصائصه الفنية : يحي الدين زيان : ص 21،22
4 ـ كتاب العروض : مصطفى حركات ص 11 .

كما أن الغناء كما يستنبط من ادراجنا لبحر الرجز في هذا السياق وارتباطه بالغناء الاول لم يفسر الكم .

((وهكذا تبقى الدراسة الاساسية للانتقال في الشعر العربي من الكيف الى الكم مفقودة، وليست محاولات تلمس النبر في جوهر الايقاع والقافية سوى جهود تحتاج الى نظر ومراجعة)) (1)

ولهذا فان الاهتمام بزمن الشعر، يبقى هو أيضا عبارة عن محاولة للتفسير .

لقد اهتم الفلاسفة بقضية الزمن ... وأحد الفلاسفة المسلمين ... معتبرين أن الشعر يعتمد على زمان النطق ، كما أشار الى ذلك الفارابي وهذا يبين لنا ((زمن بدء تأثر العرب بالنظرية الموسيقية الرومية والفارسية وأصبحوا يعتنون بمدة الصوت)) (2) .

أصبح من السهل هذا العثور على كلمة الزمن والوقت والنقرة وما الى ذلك عند هؤلاء الفلاسفة معتبرين أن أصول العروض والموسيقي أصول واحدة، ولذا فان الايقاع عند ابن سينا هو ((تقدير ما لزمان النقرات فاذا اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الايقاع لحنيا ، واذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الايقاع شعريا)) (3)

وذهب بعضهم أبعد من هذا باذ بحثوا في قوانين الموسيقي وقوانين الشعر ووجدوها متماثلة (4) وحاولوا أن يفسروا حدود المماثلة ، وهي ((أن العروض هو ميزان الشعر بحرف المستوى والمنزحف وهي ثمانية مقاطع في الاشعار العربية وهي هذه : فعولن ، مفاعيلن ، متفاعلن ، مستفعلن ، فاع لاتن ، فاعلن ، مفعولات ، مفاعلتن ... مركبة من ثلاثة أصول وهي : السبب والوتد ، والفاصلة ... وأما قوانين الغناء والالحان فهي أيضا ثلاثة أصول وهي السبب والوتد والفاصلة، فاما السبب فنقرة متحركة يتلوها سكون مثل قولك : تن تن تن تن ... الخ)) (5) .

ويؤكد اخوان الصفا المعنى نفسه في أكثر من موضع مفاده أن أشعار اللغة العربية ثمانية مقاطع ، المقصود بها التفاعيل ، منها يتركب سائر دوائر العروض . ((وأما الثمانية التي هي قوانين الغناء العربية، فأولها الثقيل الأول ، ثم خفيف الثقيل، ثم الثقيل الثاني ، ثم الرمل ، ثم خفيف الرمل، ثم خفيف الخفيف، ثم الهزج ... فاما الثقيل الأول فهو ثلاث نقرات)) (6)

---

1 ــ ملاحظات حول مسألة علاقة الكم بالنبر في الشعر العربي : سعيد بحيري
مجلة فصول . ص [illegible]
2 ــ نظريات الشعر عند العرب : مصطفى الجوزو : ص 64
3 ــ مفهوم الشعر : جابر عصفور : ص 243
4 ــ اخوان الصفا : 2 : 7 ـ 2
5 ــ اخوان الصفا : 2 : 7 ـ 190 ـ 1[illegible]7
6 ــ المصدر نفسه : 227 .

ويمكننا أن نلاحظ أن موزونات وعناصر الموسيقى هي العناصر نفسها التي تكون العروض مما دفع ياقوت الحموي أن يقول، أن العناصر الموسيقية هي التي هدت الخليل الى اكتشاف علم العروض (1) .

ولا يكاد أبو العلاء المعري يشذ عن هذا البحث حيث تعمق في دراسة ضبط الالحان الموسيقية في العروض وتوصل الى معرفة الثقيل الأول والثقيل الثاني والرمل وخفيف الرمل والهزج مستمدا ذلك من العروض، اذ ضبط الثقيل الاول بثلاث نقرات متساويات الأوزان، وقاس ذلك على تفعيلة مفعولن وقاس الثقيل الثاني على تفعيلة مفعولن أما الخفيف فقياسه مفعولان (بالسكون على النون) والرمل قاسه على هذا التركيب (لا مفعل) التي تساوي في العروض " فاعلاتن " أما الهزج فقاسه على النسيب التالي : قال لي، الذي يساوي في العروض فاعلن (2)

يتبين من عمل هؤلاء الفلاسفة كالفرابي وابن سينا وعمل العروضيين والباحثين الذين يؤمنون بالزمن المنطوق والزمن الموسيقي التذكير ((يبرز خاصية التناسب الصوتي بين أحرف كلماته، كما يبرز الكيفية التي يتحدد بها الوزن من حيث تساويه في مقادير زمن مقاطع العناصر المكونة له (3)

يلجأ كثير من الباحثين الى تطبيق قوانين الموسيقى على الشعر ورأوا أن وزنا ((قياسه متوسط بين 1 و 2 أي $1\frac{1}{2}$ ... في ايقاع الغناء فما المانع من قبول زمن متوسط في ايقاع الشعر ... أن الطريقة لمعرفة الادوار الشعرية يمكن الوقوف عليها بمعرفة ما جاء من أشباهها في الأدوار الغنائية . فنرى أن الدور الثقيل الأول عند صفي الدين البغدادي يتألف من 1 زمن ـــــــ :

مفتعلــــــن	فعلـــــــن	مفاعلـــــــن
20 10 10 20	20 10 10	20 10 20 10

فاذا قابلنا بمجزوء البسيط مع ما يجوز فيه من الزحافات، وجدنا بين الايقاعين تشابها لا نظنه راجع على سبيل الاتفاق ليس الا وكذلك أورد صفي الدين دورا آخر مركبا من 16 زمنا يدعوه خفيف الثقيل هذه تفاعيله ـــــــ :

فعلـــــن	فعلـــــن	فعلـــــن	فعلـــــن
20 10 10	20 10 10	20 10 10	20 10 10

---

1 ـ معجم الادباء : ياقوت : 11 : 73 ـ 74
2 ـ الفصول والغايات : أبو العلا المعري : ...
3 ـ مفهوم الشعر : جابر عصفور : 239

وهو كما نرى تفسير أقرب من بحر المتدارك ، ثم يضيف قائلا في " فعلن " ما قلناه عن " فعلاتن " يعني فعلن تبدل (بفاعلن) وفعلن كما تبدل فعلاتن بفاعلاتن وفعلاتن لتساوي الازمنة في الحالتيـن)) (1)

إن هذا المثال الذي نقلناه رغم طوله ، يبين لنا بأن القياس الزمني وتطبيقه في الشعر لا يفسر كثيرا من الظواهر التي جاءت في الشعر العربي ، وذلك لان اليسوعي ، رغم كونه يعتمد على معطيات الفارابي كما يذكر في السياق نفسه ، إلا انه يخالف كثيرا مما جاء في الواقع الشعري فهو يساوي بين فعلن وفعلن وفاعلن ، ولكننا لا نجد هذه التفاعيل تنسجم في الشعر العربي مع بعضهـا .

فلم نجد في المتدارك مثلا أن فاعلن يجيء أثناءه مع فعلن ، واليسوعي يسوي بينهما كما أن فعلاتن لا يمكن أن تأتي مع فاعلاتن ، ولا يمكن أن تأتي حشوا وهو يساوي ويسوي بطريقة الزمن بين هذه التفاعيـل .

ومن هنا نستطيع أن نقول بأن اتباع الزمن والاعتماد عليه في تفسير الشعر لا يعطي نتيجة صحيحـة لان الباحث يعتمد على الكم ، ولا يفرق بين الساكن والمتحرك ، والدليل على ذلك أننا نجده يؤكد فكرة الكم ، التي لا تبتعد كثيرا عن فكرة الزمن المتبناة عند الفلاسفـة الباحثيـن في المثال الاتي وقد أشرنا اليه في موضع سابق قائلا : ((وعليه فيمكن لك .... الزمن مثلا ، وهو زوجه ايقاع واحد لانهما لا يختلفان إلا بعدد الاجزاء وذلك لا يختلف الايقاعات الآتيـة لتساوي أزمنتهـا :

فاعيـلن مفاعيـلن مفاعيـلن ... الخ

فعلاتن فعلاتن فعلاتن ... الخ

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مفتعلن متفعلـن ... الخ)) (2)

ونكرر مرة أخرى ونقول ان اتباع هذا الفلاسفة الذين أخذوا التراث اليوناني ، وطبقوه على الوزن العربي في الشعر يؤدي إلى الخطأ لان الوزن عند الفارابي باختصار شديد هو زمن النقرات والاجزاء اللفظية المحدودة العدد المتساوية وذكر العلامة التي لها تأثير وهي أقل من حرف لانه يظن أن للزمن ايقاعا آخر من الالفاظ التي تنقسم الى أجزاء هي : سلاميـات وأسباب وأوتـاد (3) .

---

1 ـ الايقاع في الشعر العربي : الاب الخليل اده اليسوعي مجلة فصول عدد 3 عام 1986 ص (7 ـ 12)

2 ـ الايقاع في الشعر العربي : الخليل اده اليسوعي مجلة فصول عدد 3 سنة 1986 ص 12

3 ـ الموسيقى الكبيـر : الفارابي : 451 .

ورغم أن السلاميّة مفهوم يرتبط بالنوتة الموسيقية وأوتارها فإنه يبدو غامضاً إذا ما طبق على اللغة ولذلك فسّره " الجوزو " باحتمالين إذ يقول ((هناك احتمالان :

أ ـ أن تكون السلامية استعارة يقصد بها الحرف الواحد بقرينة أن أبا نصر يحدد ما قبل الأسباب السبب حرفان، ثم الأوتاد والوتد ثلاثة أحرف .

ب ـ أن يراد بالسلاميات ملامس الأوتار وهي مواقع الأصابع التي تدل على نغمة ما والتي تسمى بالفرنسية (Les touches du clavier) باعتبار أن السلامية تنطبق على الأنملة من الاحتمال الأول أرجح)) (1)

ومهما يكن فإننا نقول إنه إذا كانت الأجزاء متساوية في العدد وزمان النطق فما قوله في شطر أو جزء زوحف منه حرف بالنقص مثلاً، وبذلك تنقص سلامية على حد لغته الموسيقية أو يزيد حرف ينتمي إلى دائرة الخزم بلغة الخليل وبذلك يصبح الاختلاف مسيطراً على الشطرين .

وعلى هذا الأساس نسمح لأنفسنا أن نقول بأن لغة الموسيقى التي ارتكز عليها الفلاسفة لا تحل قضية الوزن الشعري عند العرب، وهذا يعود في اعتقادنا إلى تناقض طبيعة اللغتين في بعض مميزاتهما، وأقصد الحضارة العربية الإسلامية والحضارة اليونانية، والدليل على هذا التناقض وعدم توافق القوانين اليونانية الموسيقية، والعناصر الشعرية العربية هو ما وقع فيه ابن رشد الذي حاول جاهداً أن يطبق النظرية الأرسطية على الأشعار العربية وعندما لا يجد شواهد على ذلك (أكد على قوانين المستخلصة من نظرية أرسطو) في أشعار العرب ((فيحرز هذه الأشعار ويسقط أغراضها بقلة القدر ... ولا شك أن ابن رشد قد اقتبس مصطلحات غريبة من النقاد العربي وأسقطها على الشعر العربي جبة ليست على قده ولم تفصل له، فوقف عاجزاً أمامها)) (2) .

ويحق لنا أن نقول بأن هؤلاء الذين ربطوا الشعر العربي بالغناء والموسيقى والزمن الموسيقي والأرجل وما إلى ذلك من المصطلحات الغامضة، لم يوفقوا كل التوفيق، وذلك يعود إلى تناقض هذه اللغات، لأنهم لما ترجموا التراث اليوناني وأخذوا منه عناصره كاملة، لم يترددوا في تطبيق قواعده التي لم تصنع أصلاً له، وطبقوها بحذافيرها على الشعر العربي الذي لا يخالج الشك أحداً من العقلاء في كون أن الشعر العربي له عناصره الحضارية والفنية على وجه التحديد تختلف اختلافاً كبيراً إن لم يكن جذرياً عن غيره الأجنبي بهذا كان يمكن استنباط عناصر فنية وقوانين ذاتية تحكمه ولا تخرج عن روحه ومن ...

1 ـ نظريات الشعر عند العرب : مصطفى الجوزو : 1 / 21
2 ـ ينظر المرجع نفسه : 26 .

وقد اشار اخوان الصفا الى ذلك رغم انهم لم يسلموا من الوقوع في الخطأ عندما تشبثوا بالقوانين الموسيقية وتطبيقها على الشعر العربي وقد اشرنا الى ذلك سابقا حيث يقولون عن تمايز الحضارات من انها ((تختلف الالحان ، والغناء والاشعار من امة الى امة كالطبائع والعادات تمـــامـا)) (1)

ولا يكاد يبتعد ابن سينا (2) عن هذا القول لانه اشار الى هذا التمايز، ما يوضحه حازم القرطاجني اذ يقول ((لو وجد ... في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العربي من كثير الاحكام والامثال ، والاستدلالات واختلاف ضروب الابداع في فنون الكلام لفظا ومعنى ، وتبحرهم في اصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الالفاظ بازائها ، وفي احكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالاقوال المخيلة كيف شاءوا لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية))(3)

ولا غرو في تأثر الرجل ، والتعبد حازم بابن سينا الذي اختصر كتاب ارسطو ولانه كان ابن سينا مضطربا فليس غريبا ان ينعكس هذا الاضطراب على حازم لانه ((قد اقتبس معظم نظريته عن ابن سينا في تلخيصه كتاب ارسطو في الشعر ... فالذي قصد اليه حازم هو التوسع في هذه المفاهيم لكنه وقع في المبالغة ، وكان كمن يحرض على الرغاب انشاء عربية فكلام ابن سينا اصل في نظرية ارسطو الشعرية التي يشير فيها الى ان اليونان كانوا يختارون اوزانـا معينة لاغراض معينة ... المهم ان هناك فرقا اساسيا بين العروض اليوناني والعروض العربي)) (4)

ان ربط الغناء او الموسيقي بالشعر هو اتحاد الوزن منه ، يفضي بنا الى تكامل نظرية اصحاب المقطع المنبور ، رغم اننا لا نستطيع انه باتباعنا قياسات الزمان في الشعر نكون قد وصلنا الى نتيجة كمية، والكم لم يفسر الشعر العربي كما مر معنا .

وان الذين يؤيدون الغناء أو المعيار الموسيقي الصرف ، فانما يؤيدون المقطع والنبر وما اليهما ، لانه سواء اطلق عليه المقطع المنبور ام موضع النقرة القوية ، فالنتيجة واحدة (5).

---

1 ـ اخوان الصفا 2 / ... 3 ـ 98
2 ـ فن الشعر ابن سينا 172 والشفاء : 32
3 ـ المنهاج : حازم 27
4 ـ نظريات الشعر العربي : مصطفى الجوزو : 1 / 34
5 ـ ملاحظات حول مسألة علاقة النغم بالنبر في الشعر العربي : سعيد بحيري : ... مجلة فصول عدد 6 ـ 1986 .

وقد يقال انه لا لوم على هؤلاء الذين ركزوا على المقطع المنبور لانهم استنبطوه من الشعر نفسه ومن قوانين اللين الذي اعتمد على الوتد ، وهو ما جعل ابن جني يعتبره مركز القوة في التفعيلة (1) وهو ما فتح الطريق لفايل وغيره من الذين اعتبروا ان هذه القوة هي مركز النبر ، لان كل الدوائر بنيت عليه .

ووجهة نظرنا واضحة ازاء هذا المفهوم لان الدوائر لم تكن كلها مبنية على الوتد الذي ركزوا عليه ، وانطلقوا منه ، لاننا لاحظنا ان الدائرة التي تضم اكبر عدد من البحور لم تعتمد على وتد ولم تنطلق من وتد كما مر معنا سابقا .

والى هذا الحد نرى ان مفهوم الزمن لم يفسر الشعر العربي واوزانه كما ان الكم نفسه لم يكن الفيصل في هذه القضية .

كما ان لغة المقطع التي ارتكز عليها بعضهم لم تفض الى نتيجة بالرغم من انه كانت بديلا للحركة والساكن باعتبار ان لغة الحركة والسكون اهملت بعض مميزات اللغة العربية وربما هذا هو السبب الذي حمل كثيرا من الدارسين ان يجربوا لغة المقطع على الاوزان العربية .

ان اللغويين المحدثين أشاروا الى ان اللغويين القدامي لم يهتموا بعض بعناصر اللغة البحتة منها وخاصة من اهتم بالناحية العروضية منهم وهذا ما دفع مصطفى الجوزو الى القول اثناء رده على الباقلاني : ((اذا كان يقصد التفريق بين الحرف الساكن المصوت واحرف المد وبين الحرف الساكن غير المصوت فان اهل العروض لا يفرقون بينهما في الوزن)) (2) .

ونجد العياشي يؤكد في السياق نفسه المعنى نفسه حيث يقول ((وقالوا " متحرك " وساكن " لجهلهم بمفهوم المقاطع ولو كان لهم به علم لما قالوا ((متحرك وساكن)) اشارة الى الحروف وقالوا " مقصور " وممدود " اشارة الى المقاطع .

ونحن نسمي مقطعا مقصورا كل حركة لا يليها ساكن ، ونسمي مقطعا ممدودا كل حركة مشفوعة بساكن)) (3) .

ان كثيرا من اهتموا بالصوتيات يذهبون الى هذه الظاهرة التي تتمثل في ان اهل العروض القدامى لم يميزوا بين الصوائت والصوامت ، الشيء الذي اثار كثيرا من المحدثين الذين اهتموا بدراسة الاصوات اللغوية .

---

1 - ينظر المرجع نفسه : ج [illegible] .
2 - نظريات الشعر عند العرب : مصطفى الجوزو : 1 : 242
3 - نظرية الايقاع في الشعر العربي : محمد العياشي : 160

ولهذا يقول ابراهيم أنيس : ((أما الامر الذي لا يزال يحيرنا ، فهو تسويتهم أهل العروض في حشو البيت بين مقطعين متوسطين أحدهما مفتوح والآخر مغلق مثل قولهم أن " ما " تساوي " من " وأن " مي " تساوي " من " وأن " مو " تساوي " من " الخ ...
وبين أي حرف مذكلا بالسكون مثل " بـــس " في حين أن الدراسة الصوتية تؤكد لنا أن مثل هذه المساواة في زمن النطق بكل فرع منها غير مقبول)) (1) .

وهذا ما حدا بمحمد مندور أن يلوم الخليل لعدم اطلاعه على الحروف اليونانية لانه أهمل الصائت وذلك لانه لم يطلع على مفهوم المقطع في اليونانية ، والسبب الذي منع الخليل من الوقوع على المقطع مزدوج فيما أظن ...

1 ــ عدم كتابة الحروف الصائتة القصيرة (voyelles brèves) الفتح ــ الضم ــ الكسر)
2 ــ العربية كاللغات السامية يغلب عليها الحروف الصامتة)) (2) .

وهذا الخطأ الذي وقع فيه القدامى عندما لم يميزوا بين الحروف ــ اذ كان ذلك خطأ كما يعتقد بعض الدارسين والذي كان حافزا لحازم بأخذ كلمة " الارجل " التي تعني المقطع وهو مفهوم يوناني بمعنى " Root " (3) وهو خاصية يونانية لان الوزن العروضي اليوناني كان يقاس بالارجل لانه تابع للاقدام عندما ترتفع وتنخفض اثناء الرقص ، وهكذا فانه ما من وزن عروضي عندهم الا وهو خاضع لتناسب الرقص عندهم وخاضع للحركة (4) ، سواء أكان حزنا أم فرحا ، اذا الشعراء العرب فانهم لم يجعلوا لكل موضوع وزنا خاصا به ، وكذلك فعلت اكثر الامم ما عدا اليونانيين ، فانهم جعلوا لكل نوع من انواع الشعر نوعا من الوزن)) (5) .

---

1 ــ موسيقى الشعر : ابراهيم انيس : 156
2 ــ في الميزان الجديد : محمد مندور : 233
3 ــ انظر : المنهاج/الشعر : ابن سينا : 33 ، وينظر حركة الشعر الحديث : مالك يوسف 215
4 ــ انظر المنهاج والشعر : ابن سينا : 33 ــ 43
5 ــ تاريخ النقد الادبي عند العرب : احسان عباس : 237 :

وان كان مصطلح القدم أو الرجل يعني عند بعض التفعيلة (1) فانه يعني عند بعض آخر وانه جازما المقطع الذي يتكون من ثلاثة أنواع من الاسباب (خفيفة و ثقيلة ، و متوالية) و ثلاثة أنواع من الاوتاد (مجموعة ، مفروقة ، و متضافرة) (2)
وأن كان أقتبسه من ابن سينا (3) .

غير أن قائل يعترض على هذه الاقدام ، يرى بأن العرب اهملوا الحركات غير أن العروضيين العرب حللوا التغلب على ذلك بفكرة الاسباب والأوتاد ، و لكن هذه الاسباب والاوتاد ليست من مكونات الاقدام وأنما عناصرها المكونة هي المقاطع الطويلة والقصيرة التي يمكن أن تمثل في العروبية بالحرف المتحرك " ل " و السبب الخفيف " قد " (4).

ورغم ذلك فان العروضيين العرب المعاصرين اخذوا بفكرة المقطع في اللغة العربية ، بل وقد ذهبوا ابعد من هذا ، حيث ذهبوا الى أن الخليل قد كان يملك احساسا بمسألة المقطع كما يدل على ذلك قول البحراوي من انه ((برغم أن الخليل بن أحمد - مثل غيره من اللغويين القدماء - لم يستخدم مصطلح المقطع . . . فالمقطع يتكون عادة من صامت و حركة أو اكثر من صامت و اكثر من حركة ، و تشكل الحركات الثلاث القصار و نظيرتها الطوال ، نواة المقطع)) (5) .

ويؤكد في موضع آخر (ان الاخفش لم يذكر مصطلح المقطع نفسه ، ولكن مدلوله الاصطلاحي لديه واضح ، غير انه ليس شديد الدقة في التقسيم)) (6) .

ويحدد بعض الباحثين أنواع المقاطع في اللغة العربية كالتالي (7)
1- مقطع قصير وهو عبارة عن (صوت ساكن * حركة قصيرة) ك ك ك
2 - مقطع متوسط وهو عبارة عن (صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن) كم كم كم

---

1 - الشعر العربي الحديث من 1800 - 1970 تطور اشكاله وموضوعاته في تأثير الادب الغربي تأليف : س. موريه : ترجمة سعد مصلوح - شفيع السيد ص 1
2 - المصطلح : حازم : 236
3 - فن الشعر : ابن سينا (1 - 16 . 1)
4 -
5 - ملاحظات حول مسألة علاقة الكم والنبر في الشعر العربي : سعيد بحيري : 1983 ، مجلة فصول ع 3 - 1983
6 - دراسة نقدية في كتاب الاخفش : البحراوي : مجلة فصول 3 ، 1983 ص 13

3 ـ مقطع طويل وهو : (صوت ساكن + حركة طويلة + صوت ساكن) نار ـ نير ـ طول ،
أو صوت ساكن + حركة قصيرة + ساكنان : بحر ـ در ـ فكر
والحقيقة أن الساكنان الطرفان هنا يكونان عادة وتدين مزدوجين مثل :
بحـــــر ـ بحـــــر ـ سد

والمقطع الطويل هو ذلك الذي يشتمل على حرف مد ، أما ذلك المقطع الطويل الذي ينتهي ب بصوتين ساكنيـــن فلا يكاد يرد في قوافي الشعر العربي ، الا في قول رؤبة (قاتم الاعماق خاوي المخترق) وكذلك حين يكون الحرف الاول منهما ياء ساكنة ، ومثل هذا نادر في الشعر العربي) .

وعلى هذا يمكن اعادة المقابلة بين المصطلحات العروضية الخليلية ، وانواع المقاطع على النحو التالـــــــــــــــــــــــــي :

السبب الخفيف ـــــ (ـــ C = مقطع طويل مثل " لم "
السبب الثقيل (ـــــ C) مقطعان قصيران مثل (لك)
الوتد المجموع (ــــــ C) = مقطع قصير + مقطع طويل

الفاصلة الصغرى (ــــــــ C) مقطعان قصيران + مقطع طويل
الفاصلة الكبرى : ثلاثة مقاطع قصيرة + مقطع طويل .

واذا كانت هذه المعادلة التي تبين تساوي المقاطع بلغة الحركة والسكون ، فلماذا اذن الهروب الى لغة غامضة وبعيدة عن مبادئ اللغة العربية ؟ وكان الاجدر التمسك بلغة الخليل .

ولكن مهما يكن فهناك تعريفي لغة الخليل القائمة على الحركة والسكون ، التي لم تلم بكل خصائص ومميزات اللغة العربية كما أن هناك اختلافا في لغة المقطع نفسها بين الدارسين بغض النظر عن غرابتها وبعدها عن اللغة العربية .

ويشير محمد عياشي الى هذا الاختلاف قائلا : ((ولو ذهبنا الآن نبحث عن لماذا وصفوا المقطع بالطول والقصر ولم يصفوه بالثقل والخفة والطول والقصر من الوتد والثقل والخفة من الحركة والحركة في الايقاع أهم من الوقت لوجدنا لذلك سببا وهو أن النحاة العربيين لما أرادوا أن يدرسوا الايقاع في الشعر اليوناني وغيره واعوزهم الادراك الحسي لحركة الايقاع لما اعتراه من التحريف والضياع أو لضعف احساسهم به تركوا الحركة جانبا والتفتوا الى الوقت لادراكهم له لا لانهم أن (كذا) عجزوا عن ادراك الحركة هي المقتضية لطول الوقت أو قصره ولا يعرف مقداره الا بعد معرفتها . ولذلك التفتوا الى المقاطع مجردة وصرفوا النظر عن الايقاع حركة ووقتا)) (1) .

---

1 ـ نظرية الايقاع في الشعر العربي : محمد العياشي ص 29

ويلاحظ أن هذا القول يحتوي على فكرتين اساسيتين وهما : الحركة والزمن . واذ كان العياشي لا يرضى عن فكرة الزمن التي تتناقض مع فكرة الايقاع والتي لا تفسر الشعر ، الا أن فكرة الحركة نفسها لا تقدم ولا تؤخر شيئا في تفسير الشعر ، رغم انها فكرة جيدة وتستحق التنويه ـ لاننا رأينا فيما سبق أن الغربيين حاولوا تفسير الشعر العربي ، وقالوا أن بداياته كانت نبرية ثم تحولت شيئا فشيئا الى الكم وذلك لان اللغة العربية تنزع الى الحركة وما الى ذلك .

و يمكن أن نلاحظ نزوع العياشي في تفسير المقطع بحركة ، وتكراره الوقت أو الزمن الذي هو جزء صغير من الحركة و نلاحظ أيضا تناقضه و اقترانه بالزمن في المقطع أكثر من اقترانه بالحركة في أكثر من موضع و ذلك يدل على من تحديد للمقطع في موقع آخر حيث يعرفه كالتالي :

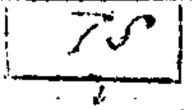
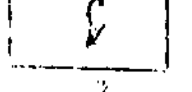
((فأما المقطع المقصور فهو الذي يتألف من متحرك يليه ساكن و هو خفيف ، و أما المقطع الممدود فهو الذي يتألف من متحرك وساكن و هو ثقيل ، و كذلك كل المقاطع اللفظية فإنها لا تنتمي الا الى هذا الصنف أو ذاك)) (1)

فتعلقه بالزمن أو الوقت واضح من قوله و ذلك مستنتج من أقواله حيث يسمي بالممدود و المقصور و اللغة العربية لا يفسرها الا على هذا المبدأ و هو ((أن المقصورين يساويان ممدودا و أن الممدود ضعف المقصور و أن النسبة بينهما التضعيف)) (2)

فهو أن لم يخرج عن لغة الساكن و المتحرك الا بتبديل المصطلح ، فانه يقصد بالحركة التي تحتوي على الخفة و الثقل ، و قد بينا من قبل أنها تفضي الى الكم الذي لم يستطع أن يذلل صعوبة تفسير الشعر العربي . و هذا المصطلح الذي يركز عليه الدارس يحتوي على فكرة الزمن التي لم تفسر الوزن الشعري هي أيضا . لأن مصطلح الممدود يحمل معنى التغني ، و الغناء مبني على الزمن ، و هذا ما يشير اليه ابراهيم أنيس بقوله : ((أما العامل الثاني فهو ما يؤكده علماء الاصوات و الموسيقى من أن حروف المد أكثر صلاحيـــــــة للتغني)) (3)

هذا بغض النظر عن تعلقه بالرموز الموسيقية و مصطلحاتها التي يحفل بها الكتاب من أوله الى آخــــــــــــره .

و الدليل على ذلك أنه يقر بأننا أخذنا فكرة المقطع من الغرب ، و يشير الى العنصر المقصور و الممدود بالرمزيـــن التاليـــــــن : (4)

العنصر الممدود	العنصر المقصـــــور
	
ثقيل يستغرق من الوقت قدر وحدتي قيمــــــــة .	العنصر المقصور خفيف و يستغرق من الوقت قدر وحدة قيمـة

---

1 ـــ نظرية الإيقاع في الشعر العربي : العياشي ص : 147

2 ـــ ينظر المرجع نفسه : ص 147

3 ـــ موسيقى الشعر : ابراهيـــم أنيـــس : ص 327

وما يبين هذا الاختلاف في نظرية الشعر الغربي الذي اعتبره بعض الدارسين متأتيا على وزن مقطعي هو أن بعضهم الآخر نظر اليه باعتباره حاويا نوعين من الموسيقيات النوع الأول هو أنه مقطعي والثاني أنه قياسي في آن واحد لأن المقاطع تقاسم بطريقتين فأحيانا تكون هذه المقاطع متساوية وأحيانا تنعدم فيها هذه الصفة .

فإن كانت متساوية فإن هذه المقاطع لا تخرج عن مقياس واحد وهو طريقة إحصائها وهي طريقة كمية صرف . ((فالنظم في هذه الطريقة يدعى مقطعيـا (Versification Syllabique)
والى هذا النظم ينتمي بحر فرنسي يسمى الاسكندري (Vers Alexandrin) وهو
يتكون من ستة عشر مقطعا متساويا يوزع الى نصفين متعادلين .
ويعطينا الاستاذ البحري مثالا على ذلك كالآتـي :

C'e/tait/pen/ dant/ l'hor/ reur // d'u/ ne/ pro/ fon/ de/ nuit/

ويعبر بأنه لا فرق بين أزمنة هذا البحر أو البيت سواء كانت الطريقة المتبعة فيه قياسية أم مقطعيـة .

أما المقاطع التي تنعدم فيها صفة المساواة فهي التي تقاس ولا تحصى ويسمى هذا النوع من النظم بـ (Versification Metrique) وهو نوع من العروض القياسي ، بني عليه نظام الشعر الموجود عند قدامى اللاتينيين واليونان ومن أمثلة هذا النوع من العروض القياسي ... وسداسي الأجزاء (Hexamètre) الذي يحتوي على نوعين من المقاطع
النوع الأول : مقاطع سريعة ويرمز لها بالرمز (U) وقياسها زمن واحد ، والثاني :
مقاطع بطيئـة : ويرمز لها بالرمز (ـ) وقياسها زمنان ، ويتم تشكيل كل بيت ينتمي الى
" السداسي " من ستة أجزاء متساوية ويتألف كل جزء من ثلاثة مقاطع : بطيء فسريعان
هكذا (ـ UU) يسمى (Dactylo) وتنتهي صورة البيت على هذا الشكل :

(U) U -/ UU -/ UU -/ UU -/ UU -/ UU -/ (يقابله المتدارك في العربية ، فعلن فعلن)

((ويسقط مقطعا الأخير ويجوز في كل الأجزاء إلا الأخير أن يستبدل المقطعين السريعين بمقطع واحد بطيء فيصبح الجزء الأصلي مؤلفا من بطيئين (ـــ Spondée) وسبب جواز ذلك أن عدد أزمنة الجزئين (ـUU) و (ــــ) مع اختلاف عدد مقاطعهما يبقى ثابتا لا يتغير فهو في الأول (+ (+ 2 = 4 وفي الثاني 2 + 2 = 4 .

وأعلم أنه يجوز اتفاق عدد المقاطع واقيستها فيتولد نمط ثالث من النظم يجمع بين الطريقتين وهو أجدر بأن يلحق بالنظم القياسي .

---

1 ـ نظرية الايقاع : الحياني ... ص ...

فاذا ثبت لديك هذه المقدمات عن النظم المقطعي وعن النظم القياسي سألنا عن الشعر أيحسن في النوع الاول أو حقه أن ينضم في النوع الثاني ؟)) (1)

ويحاول البهبيتي أن يجيب عن هذا السؤال باعطائنا مثالا يتمثل في بيتين من الشعر حيث يقول ابن الفارض :

يا ساكني نجد أما من رحمة ... لأسير إلف لا يريد سراحا
فاذا ذكرتكم أميل كأنني ... من طيب ذكركم سقيت الراحا

فانه عندما يحصي مقاطع الابيات يجد أن البيت الاول يتكون من خمسة وعشرين مقطعا ، بينما البيت الثاني يحتوي على سبعة وعشرين مقطعا ، وكذلك يختلف عدد المقاطع بين الشطرين الأوليين والأخيرين)) (2)

واختلاف المقاطع هذا لا ينطبق على كل البحور في رأيه ، وهذا ما جعله يؤمن بأن الوزن العربي ليس مقطعيا فقط بل قياسي أيضا والدليل على ذلك وجود التفاعيل (3) وهو يعتمد في ذلك على ما قاله الفارابي وخلاصته ((ليس في ايقاع ((الشعر)) موصل أصلا)) (4) .

وما يمكن أن نسجله هنا من ملاحظة هو اننا قلنا بأن الوزن لم يكن الفيصل في تفسير ظاهرة الموسيقى الشعرية ثم اننا إن كنا أخذنا على البهبيتي بانه لم يراع خصائص اللغة حيث يفرق أصحاب اللغة المحدثون بين من وما نظرا لخاصيتهما الصوتية فان البهبيتي يفرق يساوي بين حرفين صامتين وحرف متبوع بساكن بمساواته بين لك ولن ، وهذا نوع من الاجحاف في حق اللغة العربية .

واذا رأينا البهبيتي في برهنته على تساوي فعْلن وفعِلن الذي رمز اليهما :
(‒ ᴗᴗ = ‒ ‒) فاننا نجد في المتدارك مثلا انه يجمع بين فعِلن وفعْلن ولكنه يرفض أن تجتمع فاعلن فعِلن وفعْلن) في قصيدة واحدة .

ومن هذا يجب أن نقول ان الذي يفسر الظاهرة الموسيقية ليس الوزن سواء النظم القياسي ولا المقطعي ولا الزمني ، وانما يجب أن نبحث للظاهرة عن تفسير آخر ، ينبع من طبيعة اللغة العربية وعناصرها وبنيتها المتميزة .

---

1 ـ الايقاع في الشعر العربي : الاستاذ نجيب محمد البهبيتي ، مجلة فصول ع 5 ، ج 1 ص 156 .
2 ـ ينظر المرجع نفسه : [illegible] .
3 ـ ينظر المرجع نفسه : [illegible] .
4 ـ ينظر المرجع نفسه : 226 .
5 ـ ويفسر هذا القول بانه ((كل جماعة نقرات بين كل نقرتين منها أزمنة متساوية فانه يسمى الايقاع الموصل ، وان كانت متفاضلة فانه يسمى الايقاع المفصل))
(ينظر المرجع نفسه : 226) .

ولم يتوقف هؤلاء الدارسون المقدرون المستشرقين عند هذا الحد، بل ذهبوا الى المطابقة على نماذج الاوزان العربية باليونانية، و ذلك الى تأليفهم المعلم الاول أرسطو [illegible]، فالمستشرقون ساووا بين العروضيين، و درسوا العروض العربي على أساس الاقدام و ميزوا خمسة أقدام في العروض وعددوها : (1)

القدم الاولى : أيامب (Iambus) وتضم الرجز والكامل والوافر و تتكون من مقطعين قصيرين + مقطع طويل .

القدم الثانية : انتاباستيك (anapaestic) وتضم الرمل، و تتكون من مقطع قصير + مقطعين طويلين + مقطع قصير .

القدم الثالثة : امفيبراخية (amphibrach) وتضم المتقارب و الطويل و المضارع و تتكون من : مقطعين قصيرين + مقطع طويل .

القدم الرابعة : الايونية ([illegible]) وتضم المتدارك، البسيط والمنسرح، المقتضب) وتتكون من مقطعين قصيرين + مقطع طويل

القدم الخامسة : أيونية ([illegible]) و تضم الرمل و المديد و الخفيف و المجتث و تتكون من : مقطعين قصيرين + مقطعين طويلين) .

ولعل هذا التقسيم هو الذي سمح لدارس كالمسوعي أن يدلل تمادته بأن أن الوزن العروضي مأخوذ والاسطورة عن اليوناني في بداية المطاف و الشاهد على ذلك قوله : ((و هذا الرأي قد سبق اليه من عني النظر في نظم اللاتين و اليونان . فانهم لما بحثوا عن البحر المعروف عندهم باسم (([illegible])) الذي تأتي أجزاؤه مزدوجة (10 20 20 20 مثل مفاعلن عندنا) وجدوا أن المقطع الاول يجوز ابداله بمقطع بطيء . فرأوا ان هذا الابدال يخل بالوزن .....

---

1 . الانطلاقة [illegible] مسألة علاقة الكم بالنبر في الشعر العربي : سعيد [illegible] ، مجلة فصول ع. 3 ، 1986 ص 192

وإذا بحثنا عن تفسير لهذا الخطأ نجد أنهم ينتمون الى الاقدام ، والمعروف ان التفاعيل أطول من الاقدام ، وعلى هذا الاساس ((جعلوا المقطع المزاحف هو الاصل بدلا من المقطع الصحيح ليستقيم لهم انطباق الوزن لقدم من الاقدام التي تقوم عليها الاوزان الاوروبية)) (1)

وهكذا يمكننا من استنتاج أن الذين اعتمدوا مفهوم الارجل والقدم والمقطع وما الى ذلك ، قد انطلقوا من منبع واحد هو اقتناعهم بتأثر العرب بالحضارة الاوروبية عامة وباليونانية على وجه الخصوص . كابن رشد الذي سبق ان استعرضنا رأيه والفارابي الذي يؤلف كتابه الكبير متأثرا بالموسيقى وبالاثر اليوناني الارسطي وابن سينا الذي يأخذ مفهوم الارجل في الشعر ، وحازم الذي يتبنى ذلك مفصلا وهذا ما جعل الجوزو يقول فيه : ((وظاهر في تأثر حازم بالفكر اليوناني الذي يقيس الوزن بالارجل والأرجل بالمقاطع ، وقد بينا بعد هذا عن روح الشعر العربي)) (2)

ونظرا لصعوبة تمييز لغة المقطع فان كثيرا من الدارسين لم يستطع الوقوف على تحديده تحديدا دقيقا حتى عند المستشرقين أنفسهم .

وإذا أردنا أن نسوق شاهدا على ذلك الاختلاف فليس لدينا أقرب من غويار الذي حاول تفسير الظواهر الوزنية للشعر العربي ، وحاول تحديد المقطع بطريقة تختلف عن المستشرقين اذ يتألف المقطع المركب عند غويار من مقطعين أولهما متحرك وثانيهما ساكن أو شبه ساكن حسب طبيعة الحرف في العربية ، الذي قد يكون انفجاريا أو احتكاكيا وهو المقطع المغلق وقد يكون حرفا لين أو شبه لين وهو أشبه بحركة امالة ε ، وهو المقطع الممدود (3) .

و ((حسب تحليل غويار يظهر مبدأ النقد الذي وجهه اليه مندور)) (4) الذي يقول عن غويار انه ((لا يدخل في حسابه غير الحروف الساكنة ما يفعلون في الموسيقى ...(و) من البين انه قد أخطأ الصواب بإهماله كم الحروف الساكنة العظيمة الاهمية في اللغة العربية واللغات السامية عامـــة)) (5)

غير أن المد عند غويار مثل " فا " يأخذ زمنا ونصفا ، بمعنى انه يكون ثلاثة أنصاف "ع" في تفعيلة مثل " فاعلن " لا نصفها فقط ، مستندا الى قانون الازمنة القديمة منذ ... والقوية وإذا نظرنا الى هذين المدين عنده مثل " فا وعي " فهما يشكلان مقطعا طويلا ، ويقول بأن الاول منبور والثاني لا يمكنه ذلك ، وإذا ما سألناه لا نعرف الجواب . فكل شيء خاضع للزمن الموسيقي عنده ، ويمكن تعويض نقص ما بالسكتة ، والسكتة علامة من رموز الموسيقى (6) .

1- يختار المرجع نفسه : ص 6

2- نظريات الشعر عند العرب : مصطفى الجوزو : 27

3- La nouvelle theorie de la métrique arabe : S. Guyard : 44

4- موسيقى الشعر العربي : محمد شكري عياد : ص 7

5- في الميزان الجديد : محمد مندور : 239

6- Las nouvelle theorie : S. Guyard : 32 ...5

ورمز كويار للمقاطع بأشكال ورموز معينة وهي في الوقت نفسه رموز تدل على الزمن، حيث نجد الرمز (—) يمثل الزمن الكامل و (◡) تدل على نصف الزمن ، ما نجد علامة " ◡— " تمثل الزمن الكامل ونصف الزمن وهما يشكلان مقطعا طويلا عندما يلتقيان كما انه يرمز للساكنة بعلامة وهي علامة نصف زمن مقلوبة، كما انه أضاف رمزا آخر يدل على زمن كامل ورمز له بشكل مستطيل ▭ (1)، وغالبا نستطيع ان نوضحها في الآتي :

— = زمن كامل
◡ = نصف زمن
◡— = زمن كامل ونصف وهي تدل على المقاطع الطويلة أو المركبة
⌐ = نصف زمن
▭ = زمن كامل

واذا سألته عن اختلاف شكل ( ) وهو زمن كامل عن (—) واختلاف ( ) وهي نصف زمن عن (◡) التي هي مثلها فلا نجد جوابا لذلك، وانما هي اشكال فرضتها امور نظرية لا صلة لها بواقع الشعر العربي فكويار ((أقام العروض العربي على أساس الموسيقي وطبق عليه قواعدها تطبيقا يوشك أن يكون حرفيا)) (2)

واذا ما أردنا أن ندرس كويار في زمنه وفي قواعده الموسيقية هذه ، من باب المجاراة وحدها فان قواعده الموسيقية المقننة لا تنطبق حتى على الموسيقى الشرقية وليس على أوزان الشعر فحسب . فكويار يقول بانه لا يتوالى ((مقطعان ممدودان (3) ، لكننا نجد من ايقاعاتنا الشرقية ما يقبل هذا التوالي وما يثبت ذلك ميزان السماعي والمصمودي والدريك والمصمودي وغيرها)) (4) .

واذا لاحظنا هنا أن المقاطع بالمقياس الزمني لم تظفر بالتحديد الدقيق عند المستشرقين نقول ، انها بدون تحديد زمني لم تظفر بالتحديد الدقيق بقدر ما ظفرت باختلاط المفاهيم ، ولم ترق حتى الى مستوى تحديد الخليل نفسه ولكي لا يبقى هذا الكلام نظريا نعززه بمثال قريب هو أنه عندما حدد فايل المقاطع فانه لم يميز بينهما فهو ((يعتبر الحرف المتحرك مثل (ف) مقطعا قصيرا (Syllabe) ويعتبر تتابع حرفين ثانيهما ساكن مقطعا طويلا (Syllabe) لكنه في صياغة القانون الدقيق يلغي المقاطع (بكلا نوعيه) بالدعم بكلا نوعيه . فمويلاحظان (فعولن) تحتوي على حرفين بالاضافة الى السبب (— C) وهذان الحرفان هما (— C) ، وهذا مقطع طويل حسب تحديده)) (5) .

---

1 ـ ينظر المرجع نفسه ص :
2 ـ موسيقى الشعر العربي : محمد شكري عياد : 30 ـ 31
3 ـ La nouvelle theorie de la metrique arabe : Guyard:P:128
4 ـ نظرية الايقاع في الشعر العربي : محمد العياشي ص 34
5 ـ في البنية الايقاعية للشعر العربي : كمال أبو ديب ص (410 ـ 411)

واذا كان من واجبنا أن نفرق، فان هناك من الدارسين من وقف ضد تحديد المقاطع في اللغة العربية وحاول أن يرد بعض التفسيرات اذا ما انطلقت من مفاهيم المقاطع في الشعر العربي، وهذا الموقف هو الذي دفع واحدا كابراهيم أنيس الى القول بأن ((عدد المقاطع المتوسطة في الشطر الواحد أكثر من عدد المقاطع القصيرة وهو ما ينسجم مع ما يميل اليه الكلام العربي قديما وحديثا من ايثار المقاطع المتوسطة بشكل عام)) (1)

لكننا اذا تمعنا في روائع الشعر العربي، غير رافضين اللغة المقطعية بشكل مؤقت نجد أن هذا الكلام لا ينسجم مع كل البحور الشعرية المعروفة، وهذا ما يجعلنا نتساءل مع أبي ديب :
((ألم يكن الكامل والوافر بحرين تزيد فيهما المقاطع القصيرة على المتوسطة ؟ وماذا عن الرمل في تجزئته، وهذا عن الرجز ؟)) (2)

ولا يقتصر تتابع هذه المقاطع القصيرة على هذه البحور بل نراه في بحور مختلفة اذا ما اتبعنا طريقة حسابية كمية مع ما يخضع له الشعر العربي من زحافات وعلل، اذ ((نرى أنه مثلا في بحر الطويل يلاحظ أن عدد مقاطعه اذا كانت العروض مقبوضة والضرب مقبوضا أو صحيحا 14 مقطعا في كل شطر، وتنقسم المقاطع الى قصيرة وعددها من (5 الى 7) وطويلة سواء كانت مفتوحة أم مغلقة، وعددها من (7 الى 9) ويلاحظ ارتفاع عدد المقاطع الطويلة المغلقة عن المفتوحة. كما يلاحظ أن عدد مقاطع بحر البسيط ذي العروض التامة المخبونة والضرب الأول 14 مقطعا اذا كان الضرب تاما مخبونا، ويتحدد عدد المقاطع القصيرة بين أضربه وأعاريضه من 3 الى 7، والطويلة من 7 الى 10 اذ تختلف النسبة باختلاف العروض والضرب)) (3).

والى هذا الحد، يمكن أن نستنتج أن مفهوم المقطع مفهوم غامض لا يوائم اللغة العربية وذلك لاختلافات عديدة، قامت حول تحديده فلم تستقر على هذا التحديد وليس هذا فحسب بل ان العربية تمتاز بعناصر ومكونات متميزة، لان اللغة العربية لغة اشتقاقية (4) قبل أن تخضع للقوانين المفروضة عليها، وهي ((الوحيدة التي تستخدم مفهوم الحرف وهو يختلف عن الصوت أو " الفونيم " في الحد، لان هذه الحروف ليست صوتات.

---

1 - موسيقى الشعر : ابراهيم أنيس : 154
2 - في البنية الايقاعية للشعر العربي : كمال أبو ديب : ص 43
3 - ملاحظات حول مسألة علاقة النبر والنبر في الشعر العربي : سعيد بحيري : 1985، مجلة فصول ع 3 ص 6 - 29.
4 - موسيقى الشعر العربي : شكري عياد : 49

وانما هي كالامتداد للصائت الطويل الذي يسبقها أما المقاطع الأخرى (فانها) تستعمل مفهوم المقطع اللغوي الذي هو تجميع لعدة صوتيات ، والمقطع مفهوم غامض)) (1)

وأغرب ما نلاحظه من هذا النوع المقطعي انهم اذا ما كانوا قدموا ذات يوم اختلافات وتناقضات في لغة اليونان نفسها أن يتهموا اللغة العربية بالتناقض ويسقطون عليها ما حل بالاغريقيات غيرها .

ونقول هذا علما بأن اليونانية تغيرت ويساير هذا التغيير تغير عروضها وتغير قوانينهـــا وذلك لان الدارسيـــن ((يخبرون في شأن اليونانية انها فقدت هذه الخاصية بعد المسيح فاختلطت المقاطع بعضها في كمياتها واختلطت نسب الحركة الصوتية فلم يعد ثمت (كذا) محدود ولا مقدور)) (2)

ومن كل هذه المفاهيم ، يتيسر لدينا أن نقر بتناقض تتمثل في ان الزمن الموسيقي غير مساير وغير مفسر للظواهر اللغوية التي يتميز بها العروض العربي .

أما ان لغة المقاطع تختلف هي أيضا عن طبيعة اللغة العربية ، والكستلي من أنواع المقاطع سواء أكان هذا المقطع من الاقدام أم من الارجل ، لان هذا المصطلح ، وهو أثر لي ، يدل على خاصيـــة العروض اليوناني ، وليس العروض العربي ، لان عروضهم كان يستمد من ضرب الارجل على الأرض عنــــد الرقص ، وكل وزن عندهم مناسب لغرض محـــدد .

بينما لم تكن هذه الدقة موجودة عند الشعراء العرب ، بدليل أن القصيدة الواحدة تجمع عدة أغراض كالحزن والفـــــــــــــــرح .

---

1 ـ ... العروض : حركات : 38 .

ـــ وانت يقدم أنيس وعياد بمركز النشر الجامعي والثقافي لانهما اعتمدا الخمسة المقاطع وما الى ذلك وهو يعتذر منه لانه يرى أن الغربييـن أنفســـم ((يهربون من هذا المفهوم لما فيه من لبس)) لكنه في نفس السياق يتناقض وينقض لما اتهم به الغير ، حيث يحتفظ بالمقطع قائلا ((ومهما يكن من أمر فانه يمكننـــا أن نبرهن بطريقة رياضية على تكافؤ التقنين العربي بواسطـــة العروض والتقنيـــن المقطعـــي)) .
كتاب العروض 29 ، و نسأل ما جدوى البرهان ما دامت تماثل اللغة متميـــزة ؟ .

2 ـ نظرية الايقاع في الشعر العربي : محمـــد العياشي : 140 .

أن كل ما قيل في قيمة هذه العناصر التي اتبعها الدارسون للعروض العربي من مقاطع وزمان وما اليها لا تقف عائقا أمامنا لمعرفة البديل العروضي الذي تبناه كثير من الدارسين ، بل تحتم علينا الموضوعية أن نعرف هذه النظرية التي أرادت أن تبدل بجوانب الشعر المختلفة عن أسرار تراكيبه ، وهذه النظرية هي نظرية النبر التي يسميها بعضهم نظرية ايقاع الشعر العربي ، لانه في اعتقاد بعض الباحثين أن الوحدة في الكلمة لها علاقة تمية مع مقاطعها بواسطة الزمن القوي والزمن الضعيف ، وهذه العلاقة تسمى الايقاع (1) .

واذا أردنا أن لا نحيد على منطق اللغة العربية ومقاصدها الحضارية، فما علينا الا أن نبحث عن مفهوم النبر اذا ما ورد عند القدماء الذين تحدثوا بهذه اللفظة .

اننا اذا عدنا الى الشعر القديم والتراث عامة ، فاننا نجد أبا العلاء المعري يقول : (2)

شتّ الفتى من جهله بزمانه ... وهو الاسير وليوم قتل يصبر
لعبت به أيامه ، فكأنه ... حرف يليّن في الكلام و ينبر

وما ينبغي أن يقال هو أن أبا العلاء كان يقصد الكلام اللين الذي يقابله الكلام المنبور المتميز بصوت جوهري، وليس في بيته ما يدل على أنه يقصد النبر الذي يحتوي على مفهوم علمي محدد ، لأن النبر يحتوي على نبر الكلمة و نبر الجملة وما الى ذلك .

واذا استقصينا هذا المفهوم عند النحاة وأصحاب المعجمات اللغوية ، نجد أن النبر عند العرب هو ارتفاع الصوت فيقال : نبر الرجل نبرة : اذ تكلم بكلمة فيها علو ، كما أنه يدل على الهمز ، وذلك لما يروى عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) ، أن رجلا قال له : يا نبيء الله ، فقال : لا تنبر باسمي ، كما أنه يقال رجل نبار بمعنى فصيح الكلام ، وكل هذه المعاني أشار اليها ابن منظور (3) .

غير اننا اذا ما تتبعنا هذا المفهوم ، أعني به النبر ، عند النحاة العرب ، نجد أنهم يربطونه بمظاهر لغوية معينة محددة ، كما يرى ابن جني فيما سماه "همزة التذكر" (4) ويذكر أن المراد هو مطل الحركة في آخر الكلمة للاظهار بأنك تريد أن تتذكر لفظا تاليا لها ، فمن قرأ " اشتروا الضلالة " قال في التذكر : اشترووا ، ومن قرأ " اشتروِا الضلالة " قال في التذكر " اشتروِي " ومن قال : " اشترَوا الضلالة " قال في التذكر " اشتروَا " (5) .

---

1 — La nouvelle Theorie de la Metrique Arabe : Guyard : 03 et 24
2 — رسالة الصاهل : المعري : 152
3 — اللسان : مادة نبر ج 5 ، 166
4 — الخصائص : ابن جني : ج 3 : 337
5 — الخصائص ج 3 ص : 337 .

ويزيد كلامه توضيحا مؤكدا معناه بقوله ((و انما مدلت و مرت هذه الأحرف في الوقف ، و عند التذكر ، من قبل أنك لو وقفت عليها غير ممطولة و لا ممكنة المدة (لم تجد) في لفظك دليلا على أنك متذكر شيئا ، و لا وهمت كل الايهام ، أنك قد أتممت كلامك ، و لم يبق من بعده مطلوب متوقع لك)) (1)

و هذا ما حمل بعض الباحثين على القول بأن ((مثل هذا الهمز التذكري ليس الا من قبيل التنغيم INTONATION أو النبر الموسيقي)) (2) .

و هذا النبر الموسيقي يلخصه شاهين في ثلاث صور هي : (3)

أ) ما التقت فيه همزتان سواء أكانتا من بنية الكلمة ، مثل : أئمة ، أم كانت احداهما استفهاما مثل : أألله ، و أأنذرتهم ، و أأن جاءه .

وما يمكن أن نشير اليه هو أن " بني تميم " يدخلون بين الهمزة و ألف الاستفهام ألفا أخرى و هي تعتبر اطالة لحركة الهمزة الاولى و ذلك لكي يتيسر النطق بالهمزة الاولى و ذلك مثل : آكذبتهم ، أو مدود بهمزة وصل مثل ، و آأنذرتهم .

ب) ما عدل فيه من صيغة الى صيغة أخرى مثل : آيد و أيد ، و آمرنا ، وأمرنا و آلتنا و ألتنا .

ج) ما استعملت فيه صيغة أخرى لمصدر مثل : رأفة و رآفة ، و دأب و دآب .

ولكن هذا المفهوم الاصطلاحي رغم انه يعني في المسرحات نوعا من الضغط على الكلام (4) فانه يبقى استنتاجا من المحدثين المدافعين عن النبر في اللغة .

لان هذا المصطلح لم يلاحظه القدامى كمصطلح علمي يوجب العناية به ، لانه لم يخرج من تقديرهم على أنه ظاهرة صوتية لا أكثر . أما المحدثون من الباحثين فقد لاحظوه كظاهرة لغوية يوجب العناية بها لانها ((ذات تأثير في نسق اللغة المنطوقة)) (5)

ودليلنا على أنه لم يكن ظاهرة تستحق العناية عند القدامى هو أن هذا النبر الذي يقتصر على المهموز كان ظاهرة واضحة عند البدو أما أصحاب الحاضرة فانه لم يشتهر عندهم .

---

1 ـــ ينظر المرجع نفسه : ج 3 / 100

2 ـــ القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث : شاهين ص 22

3 ـــ القراءات القرآنية : شاهين 206 ـــ 207

4 ـــ اللسان : مادة ضغط .

5 ـــ القراءات القرآنية : شاهين 26

انهم كانوا ينبرون أو يدغمون أو يميلون ((ولذا لم تكن بها حاجة الى التماس المزيد من مظاهر الاناة ... فاهملت همز كلماتها، اعني المبالغة في النبر و التوتر واستعاضت عن ذلك بوسائل عبر عنها الدراة بعبارات مختلفة كالتسهيل والتخفيف و التليين، و الابدال و الاسقاط)) (1) .

نستنتج من كل هذا أن العرب في تكلمها كانت تلجأ في كثير من المواضع الى السهولة و يعتبر النبر بهذا المقياس ((وسيلة ضروب من بعض الكراهات الثقيلة فهمز حيث كره، على حين أسقطته ألسنة آخرين فأبقوا الكلمة على حالها دون همز)) (2) .

ونخرج بصورة هامة من كل هذا و هي ان هذا النبر عند القدامى كان خاضعا للذوق أكثر مما يخضع الى أي شئ آخر عندهم لان العربي ((كان يحكم ذوقه في اختيار نوع النبر، بحسب الكلمة التي يريد نبرها ... (و) لجأ الى نبر الطول حين أحس أن التخفيف يوقع في اللبس، ولننظر الى نبر الكلمات : رأس، بئر، وجؤنة، لقد اصبحت على التوالي : راس، وبير، و جونه، و لو لم يطل حركة الراء والباء و الجيم، بعد حذف الهمزة لصارت الكلمات منبورة : رأس، وبر و جنة، وأحس أن هذه الصورة للكلمات تخرجها عن دلالاتها الأصلية)) (3) .

---

1 ــ القراءات القرآنية : شاهين ص 30 ــ 31

* ان أصحاب البادية بالغوا في نبر الالف حتى قلبوه عينا ولذلك سميت قبيلة تميم وقيس أصحاب العنعنة، وأنشد يعقوب: ألا ذ لالانهاك الدنيا عن الدين واعتمد لآخرة لا بد عن سيصيرها، وقال وقال ذو الرمة :

أعن ترسمت من خرقاء منزلة ماء الصبابة من عينيك مسجوم ،

فقلب الشاعر الالف عينا في ((عن)) في البيت الأول ((لابد أن)) و وقلب ذو الرمة الالف عينا في بداية البيت لانها ألف استفهامية، و هي أعن واصلها ((أأن)) ، نفس المرجع : 31 .

2 ــ القراءات القرآنية : شاهين : 125

3 ــ ينظر المرجع نفسه : 112 .

ولم يكن النبر معروفا في القديم كما هو الآن، و الى هذا ذهب أبو ديب في تأكيده المعنى نفسه (1) مع ابراهيم أنيس (2) و بعض الباحثين المستشرقين مثل برجستراسر الذي تحدث عن الضغط في العربية الفصحى قائلا ((و الآن بعد هذه التوطئة العامة نوجه نظرنا الى اللغة العربية خاصة فنتعجب كل العجب من أن النحويين و المقرئين القدماء لم يذكروا النغمة و الضغط أصلا، غير أن أهل الاداء و التجويد خاصة رمزوا الى ما يشبه النغمة، و لا يفيدنا ما قالوه، فلا نستند عليه في اجابة مسألة : كيف كان حال العربية الفصيحة في هذا الشيء و مما يتضح من اللغة العربية نفسها، و من وزن شعرها، أن الضغط لم يوجد فيها، أو لم يكد يوجد، و ذلك أن اللغة التي كثيرا فيها حذف الحركات الغير (كذا) المضغوطة، و تقصيرها، و تضعيفها، و مد الحركات المضغوطة . وقد رأينا أن كل ذلك نادر في اللغة العربية . و اذا نظرنا الى اللهجات العربية الدارجة، وجدنا فيها كلها - فيما أعرف - الضغط و هو في بعضها قوي و في بعضها متوسط غير أنه ربما لا يقع في موضعه من الكلمة في كثير من الحالات، فمن المعلوم أن المصريين يضغطون في مثل (مطبعة) المقطع الثاني و غيرهم يضغطون الأول، فلو أن الضغط كان قويا في الزمان العتيق، لكانت اللهجات على أغلب الاحتمال حافظت على موضعه من الكلمة، و لم تنقله الى مقطع آخر)) (3) .

ان هذا النص على طوله - بغض النظر عن وجود النبر قديما أو عدم وجوده - يحمل تناقضا معه، و ذلك لانه يفرق بين اللغة الفصحى و الدارجة، و ينفي وجوده في الاول و يثبت وجوده في الثانية، و يدلل على ذلك بكلمة (مطبعة) و طريقة ضغطها لكننا نعرف أن كلمة مطبعة ليست دارجة كما يظن هذا المستشرق، بل هي كلمة عربية و ليست هناك فوارق بين الفصحى كما تسمى و بين الدارجة الا في شئ واحد، و هو أن الفصحى كما تسمى تخضع أثناء النطق، و الكتابة لقواعد معينة، أما الثانية فانها لا تخضع أثناء النطق للحركات كالضم و الكسر و ما اليهما . و بهذا نستطيع أن نقول بأن النبر - اذا آمنا بعدم الفوارق بين مستوى الفصحى و الدارجة - لا يخضع لقاعدة معينة، هذا أن لم يكن شيئا آخر غير النبر، كالتكثيف الذي تكلمنا عنه سابقا و بالتالي فان النبر و ان صحت تسميته ذاته غير ثابت و ذلك لصعوبة في تحديده و تمييزه و ثباته .

و لا يكاد يبعد النويهي عن قول هذا المستشرق عندما يتحدث عن قضية النبر و يقصرها على اللغة العامية لانها خرجت عن قوانين الخليل حيث يشير الى أن ((بعض أغانينا العامية ... خرجت خروجا جزئيا أو كاملا على النظام العروضي الذي حدده الخليل بن أحمد، فلم تعتمد على مجرد اختلاف المقاطع بين قصر و طول، بل أخذت تتبع ترتيب النبر))(4)

---

1 - في البنية الايقاعية للشعر العربي : كمال أبو ديب : 6

2 - الاصوات اللغوية : أنيس : 12[illegible]

3 - التطور النحوي : رمضان عبد التواب : 7 - 68

4 - قضية الشعر الجديد : محمد النويهي ص : 136

وإذا تفحصنا مبدأ قوله هذا نجد أنه يؤمن بأن اللغة الفصحى تختلف عن العامية التي تتميز بنبرها الواضح ، لكن متى يحدث هذا النبر في اللغة ؟

ان النبر مفهوم تابع لعلم الموسيقي ، بل هو النقرة ، ولذلك فان هذا الكاتب نظر الى الأغاني العامية بنظرة موسيقية ، ولذلك لاحظ أنها خرجت على نظام التفعيل وهذا طبيعي ، لانه شتان بين عمل التفعيل وبين عمل الموسيقي ، وهو ذهب على أن العروض العربي يختلف عن القوانين الموسيقية . أضف الى هذا أن الأغاني العامية تصبح بالضرورة تابعة للرقم الموسيقية خضوعا تاما ، واذا ما اعترض الموسيقي لفظ أتى على ما وضعه من لحن فانه سرعان ما يجبر هذا اللفظ ، وهذا هو المعروف عند الملحنين سواء أتعاملوا مع الشعر العامي مما يسمى ، والذي تعلق به النويهي وتحمس له ، أم تعاملوا مع الشعر الفصيح ، مثلما نجد في قصيدة " الاطلال " لابراهيم ناجي ، فهو يقول : ((يا فؤادي رحم الله الهوى)) لكننا نجدها في التلحين والغناء هكذا : ((يا فؤادي لا تسل أين الهوى)) . وهذا الأمر يوضحه واحد ممن أهتم بالتلحين والغناء كابن سناء الملك اذ يقول : ((فان منه ما يشهد الذوق بزحافه بل بكسره فيجبر التلحين كسره ويشفي سقمه ويرد صحيحا ما به قلبة وساكنا لا تضطرب فيه كلمة)) (1) .

وهذا يدل على اختلاف علم العروض عن علم الموسيقي الذي يقوم على عناصر الزمان والنقرة أو النبر والمقاطع وما الى ذلك .

واذا كان (برجستراسر) يستبعد النبر في مستوى لغوي معين ، ويثبته في الآخر العامي حسب تقديره فان فايل (2) لا يفرق بين المستويين مثل " كويار " (3) ، ولكنهما يتفقان في كون أن الوزن الكلاسيكي والعربية القديمة كتراث لا نعرف أنها تحتوي على نبر (ايقاعي) يخص الشعر .

واذا كان بعض المستشرقين ينفي ذلك فان مستشرقا مثل بروكلمان يثبت وجود النبر في العربية القديمة اذ يقول : ((يدخل نوع من النبر ، تغلب عليه الموسيقية ، ويتوقف على كمية المقاطع فانه يسير من مؤخر الكلمة نحو مقدمتها ، حتى يقابل مقطعا طويلا ، فيقف عنده ، فاذا لم يكن في الكلمة مقطع طويل ، فان النبر يقع على المقطع الأول منها)) (4) .

---

1 ـ دار الطراز في عمل الموشحات : 37

2 ـ ARUD : weil : 688 Encylopedie islamique 1

3 ـ La nouvelle Theorie de la Métrique arabe : Guyard : [illegible]

4 ـ تاريخ الادب العربي : 2 : 61

وهذا التحديد الذي يعني النبر يذكرنا بما وضعه أنيس من قواعد لكي يحدد النبر في الشعر ويبرر هذا التحديد بأنه أملاه عليه مجيدو القراءات القرآنية قائلا بعد تعريف والتحديد لماهية النبر : ((هذه هي مواضع النبر العربي ، كما يلتزمها مجيد القراءات القرآنية في القاهـــــــرة)) (1) .

فإذا كان بروكلمان لا ينفي وجود النبر في العربية القديمة ثم يحدد كيفية النبر ، فإن ابراهيم أنيس لا يقر بوجوده ولكنه يتحدث عن الكيفية نفسها التي أشار إليها بروكلمان ، وهذا يتضح من قول أنيس بأنه ليس هناك دليل النبر في العصور القديمة للغة العربية ((أما كما ينطق بها القرآن الآن في مصر ، فلها قانون تخضع له ولا تكاد تشذ عنه . ويمكن أن يلخص هذا القانون في أنه لمعرفة موضع النبر من الكلمة العربية ، يبدأ أولا بالنظر الى المقطع الأخير ، فاذا وجدناه من النوع الرابع أو الخامس ، فهو اذن يحمل النبر ، ولا يكون هذا كما أشرت آنفا الا في حالة الوقف ، فالنبر في الكلمة العربية لا يكون على المقطع الأخير الا في حالة الوقف وحين يكون المقطع الاخير من النوع الرابع أو الخامس أي عبارة عن :

صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكـــــن

أو

صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتـــان ساكنـــان .

ففي الوقف على " نستعيـــن " في قوله تعالى ((أياك نعبـــد وأياك نستعيـــن)) أو على " المستقـــر " في قوله تعالى ((الى ربـك يومئـذ المستقـــر)) نجد النبر على المقطعيـــن " عيـــن " و " قر " .

أما اذا وجدنا الكلمة لا تنتهي بهذين النوعين من المقاطع ، كان النبر على المقطع الذي قبل الاخير ، بشرط الا يكون هذا المقطع من النوع الاول ومسبوقا بمثله من النوع الاول أيضا .

أما في الفعل الماضي الثلاثي مثل كتـــب . . . فالنبر يكون على المقطـــع الثالث حين تعد المقاطع من آخر الكلمة (ك) . . . وهناك موضع رابع للنبر العربي ، وان كان نادرا ، حين تكون المقاطع الثلاثة التي قبل الاخير في الكلمة من النوع الاول مثل (بلحـــة) . . . ففي هذه الحالة يكون النبر على المقطـــع الرابع حين يعد مقاطع الكلمـــة من الآخـــر ، أي على (ب))) (2)

---

1 ـــ الاصـــوات اللغويـــة : ابراهيم أنيس : 130
2 ـــ الاصوات اللغويـــة : أنيـــس ، 130 .

وهو مجزوء الكامل :

ولقد سبقتـ تصم السمي

0// 0/// 0// 0///

متفا علن متفا علن

ي فلم نسز عت وأسـت آ خر

0/ 0// 0/// 0// 0///

متفاعلـن متفا علا تن

واذا اردنا أن نعرف أشياء أ ى عن الرتبة الوتدية، بحيث تصبح ليست بذات قيمة تذكر هنا هو أن نسوق تفصيلات المتدارك و تحولها .

و تفصيلات هذا البحر هي كما ذكرنا سابقا :

فاعلـن فاعلـن فاعلـن فاعلـن × 2

و هذا التركيب الوزني يتغير بحيث يأخذ هذا الشكل تارة :

فعلن فعلـن فعلـن فعلـن × 2 مثل قول الشاعر :

طرحت كرة بصوالجـة فتلقفها رجل رجل

وقد دخله الخبن وهو سقوط الساكن الثاني من (فاعلن) (1)

و يأخذ شكلا آخر على وزن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن × 2 .

و يقال بأن هذا الشكل دخله القطع و هو حذف حركة من الوتـد .

و وقف حازم أمام أقسامه حائرا ثم أعطاه هذا التقسيم الذي يبين فيه أوتاده المختلطة و لذلك يقول :

((وأما ما تركب من التساعية الساذجة فالخبب ، و بناء شطره .

متفاعلتن متفاعلتن مرتان

... ويدخله الاضمار فيصير متفاعلتن في تقدير (...) المتطرف و لوقوعه (...) فيصير الى مفعولاتن . وعلى هذا يجب أن يتأول التشعيث في الجميع لان الوتد يصير بخبن السبب الذي قبله جزءا من فاصلة فيسكن رأس الوتد تخفيفا لان الفواصل قد يستثقل توالي الحركات فيها . فهذا هو الرأي الصحيح في التشعيث وبه أخذ من حقق من العروضيين اذ لا معنى لقطع الاوتاد في الحشو ... وهذا الوجه هو بعض الوجوه التي يتبين بها فساد رأي من جعل شطر الخبب مركبا من فاعلن اربع مرات، و زعم أن الخبن التزم في جميع اجزائه و جاز فيها القطع و لا يلتزم خبن و لا يجوز قطع في عروض أو ضرب)) (2).

و نص في خاتمة هذا النص أنه يحتوي على الرأي الصحيح بالنسبة لنظرية الخليل في عللها و زحافاتها و هو في الوقت نفسه يحتوي على ما نرد به على من قال بالقطع و الخبـن .

---

1 ـ شرح تحفة الخليل : عبدالحميد الراضي : 304

2 ـ منهاج البلغاء و سراج الادباء : حازم القرطاجني (229 ـ 230) .

أن الملاحظة التي تسجلها هنا هي أن أنيس ينفي النبر قديما ثم يحدده من خلال تجويد القرآن . فما دام النبر غير موجود قديما ... وهو كذلك ... فما الذي دعاه الى تحديده ؟

وما يمكن استنتاجه اجابة عن ذلك ، هو أن القرآن يختلف في قراءته عن الشعر ويختلف عنه تركيبيا ، لكن أنيس بهذا الاعتبار لم يفرق بينهما أصـــــلا .

كما أننا نشعر من نفيه للنبر و تأكيده بصورة أخرى أن هناك انتقالا مفاجئا ، وأن هناك فراغا ينطلق منه أنيس ، وقد يكون هذا الفراغ هو مورد تقليد النظريات الغربية .

ودليلنا على هذين الشاهدين أو الملاحظتين هو أنه يؤكد عدم التمييز بين الشعر والنثـــر ، ونتذكر هنا القرآن لانه نثر ـــ حين يقول : ((و الذي نلحظه في نبر الشعر أنه يخضع لنفس القواعد التي يخضع لها النثر ، غير أننا حين ننشد الشعر نزيد من الضغط على المقاطع المنبورة)) (1)

ويحاول أن يقنعنا بمقارنة بين بيت شعري وبين معانيه نثرا فيسوق شاهدا على ذلك قول المتنبـــــي : (2)

أزورهـم و سواد الليل يشفع لي ... وأنثني و بياض الصبح يغري بي

ويؤكد أن كلمة ((يغري)) عندما تأتي في سياق نثري يجد أن مقطع ((يغ)) ينفرد بالنبـــر لكننا عند الانشاد نلاحظ أن كلمة ((يغري)) و ((بي)) تتحدان اتحاد أحد الالتصاق ، بحيث تشكلان كلمة واحدة تشابه كلمة موجودة مثل كلمة ((تعذيبي)) و التي يكون النبر فيها على المقطع ((ذي)) فكذلك يكون النبر في ((يغري بي)) على مقطع (ري) ولبس على ((يغ)) التي تكـون في النثـــــــر .

ونلاحظ الاضطراب باديا كلامه ، لانه لا يفرق بين النبر في النثر و الشعـــر ، لكنما يتذكر الانشـــاد الذي يبيـــن النبر في الشعر ويحدده ، رغم أن الانشاد يختلف من منشـــد الى آخـــــــر .

ودليلنا الثاني هو أن أنيس قد يكون أقحم هذه النظرية النبرية في الشعر العربي لانه استفادها من الغرب اقحاما شوه الشعر العربي . ولا نظن أننا نتجنى على الرجل لان النويهي الذي أخذ قواعده كلها من أنيس ، يعترف بانها نظرية غريبة قائلا :
((فهل كل هذه مزايا لفظيــة و معنوية مكتوب علينا أن نستمتع بها في قراءة أدب أجنبي دون أن نأمل في تحقيقهـا في أدبنا القومي ؟)) (3) .

---

1 ــ موسيقى الشعر : ابراهيم أنيس ، ص 168
2 ــ ينظر المرجع نفسه : ص 169
3 ــ قضية الشعر الجديد : النويهي : ص 237

ولهذا أشار عياد قائلا بأن أنيس ومندور تأثرا بنظرية " سابير " في النبر حيث يقول بانه " قرأها مندور وأنيس وتساءلا : ((أين يقع الشعر العربي من هذه الاقسام))(1)

ومايمكن الاطمئنان اليه ، هو ان تقسيم انيس اللغوي يبدو انه مطابق لما اشار اليه بروكلمان وان لم

1 موسيقى الشعر العربي : محمد شكري عياد ص: 34 ويكتب في نفس الصفحة .

فقال سابير ((لعله لا يوجد ما يدل على استناد الادب من حيث شكله الى اللغة أكثر من الجانب العروضي للشعر . لقد كان النظام الكمي مناسبا كل المناسبة للاغريق لا لان الشعر كان أمرتبطا بالغناء والرقص فقط ، بل لان تعاقب المقاطع الطويلة والقصيرة كان حقيقة حية في الاستعمال اليومي للغة . فنبرات العلو (tonal accent) التي لم تكن الشدة ((stress)) الا ظاهرة ثانوية لها ، قد ساعدت على اعطاء المقطع خاصيته الكمية ، وعندما انتقلت الاوزان الاغريقية الى الاوزان أو النظم اللاتيني لم ينتج عن ذلك عناء كبير ، فان اللغة اللاتينية أيضا كانت تتميز باحساس دقيق بالفروق الكمية . على ان النبر اللاتيني كان أميل الى الشدة من النبر اليوناني ، ولذلك فمن الارجح أن الاوزان الكمية المحضة التي صيغت على نسق الاوزان اليونانية بدت مصطنعة أكثر مما كانت في لغتها الاصلية ... وكان يلقى الفشل دائما كل محاولة صب النظم الانجليزي في قوالب لاتينية ويونانية ، فالاساس الفعال في الانجليزية ليس الكم بل الشدة ، أو تعاقب المقاطع المنبورة وغير المنبورة وهذه الحقيقة تعطي للنظم الانجليزي طابعا مختلفا كل الاختلاف ، وقد حددت تطور أشكاله الشعرية ... ولا يعد ضغط الشدة ولا كم المقاطع عاملا نفسيا قويا في حركية اللغة الفرنسية . فالمقطع له رنين ذاتي عظيم لا يختلف اختلافا ملموسا من حيث الكم والشدة .

فالعروض الكمي أو النبري يكون صناعيا في الفرنسية ، كما يكون النبر صناعيا في اليونانية أو العروض الكمي أو المقطعي التناظري صناعيا في الانجليزية . فلم يكن بد للعروض الفرنسي من أن تقوم على أساس مجموعات من المقاطع تؤلف وحدات . ولم يكن بد من قبول جناس حروف اللين (assonance) ثم القافية وهي أداة وسيلة توضح ان تكون ضرورية لابراز أو تقسيم الحركة التي لا قوام لها للمقاطع الرنانة ، وقد رحبت الانجليزية بالقافية التي أخذتها من الفرنسية ولكن الانجليزية لم تكن في حاجة حقيقية للقافية لاقامة ايقاعها . ومن ثم بقيت القافية دائما عضوا جديدا النبر (stress) بوصفها حلية وكثيرا ما استغنى عنها من قبيل المصادفات النفسية ، ان القافية دخلت الانجليزية متأخرة عن الفرنسية ... وتطور النظم الصيني بطريقة تشبه الى حد كبير تطور النظم ــــــــــــ»»

هو أن تقسيم أنيس اللغوي يبدو أنه مطابق لما أشار اليه بروكلمان ، وان لم يكن هذا ، فان تأثير الغربيين ، سواء كان " سابير " أم " كويستر " واضح جدا في تقسيم أنيس .

يمكن هذا فان تأثير الغربيين سواء كان " سابير " ام " كوپاو " واضح جدا في تقسيم انيس.

فنحن نعلم أن " كوپار " ألف كتابه في حدود سنة 1873 تحت عنوان ((النظرية الجديدة في العروض العربي)) وهي محاولة سابقة لعمل أنيس ، ونعلم أن " كوپار " هو أيضا اعتمد على ما كتبه ((فريتاغ عام 1830)) (1) وساواة بينه وبين التراث الشعري أو العروض العربي ، لأن المستشرق " فريتاغ " ((هو الذي أعطى التلميح في تطور النظم الفرنسي ، فالمقطع في الصينية وحده على قدر من التكامل والرنين يزيد على ما للفرنسية من ذلك ، في حين أن الكم والنبر هناك أقل ثباتا من أن يشكلا أساس نظام عروضي ، ولذا فان مجموعات المقاطع ، أي عدد المقاطع في كل وحدة ايقاعية يكون مع القافية اثنين من العوامل المنظمة للعروض الصيني ، والعامل الثالث هو تعاقب المقاطع ذات النغمة (tone) المستوية والمقاطع ذات النغمة المعدلة (بارتفاع وانخفاض) وهو عامل خاص باللغة الصينيـــــــة .

((والملاحظ أن النظم اللاتيني واليوناني يعتمد على مبدأ التقابل الكمي ، والنظم الانجليزي على مبدأ التقابل النبري . والنظم الفرنسي على مبدأ العدد والترصيع (echo) والنظم الفرنسي على مبادئ العدد والترصيع وتقابل الدرجات ([illegible]) وكل نظام من هذه النظم الايقاعية ينبع من العادة الحركية غير الواعية في اللغة ، صادرة من شفاه الشعب ادروب بنيـة النظام الصوتي للغة ما وعلى الـ [illegible] الحركية ، تعرف اي نوع من النظم قد أوجدت ، أو كان ينبغي أن توجد ، وستوجد يوما من الايام ، أن كان التاريخ قد لعب بتفسيرها [illegible] الا [illegible] ب))

Le modèle Khalilien au centre des Theories : MOSTEFA HARKAT — 1

P : 257

الممدود علامة (ـــ) و للمقطع القصير علامة (٧))) (1) .

ان " قويار "[2] ينطلق من قاعدة موسيقية أشبه ما تكون بالاسطورة وهي أن العروض العربي قام على طرق الحدادين الذي يحاكي نقرات محدودة وهو مبدأ " 2 ـــ 3 " وهذا المبدأ يشبه تماما فرضية " نعم لا ، نعم لا لا ، التي ذكرناها سابقا وأوضحنا وجهة نظرنا منها .

لانه يقر بهذا المبدأ قائلا " انهم يدلوننا بوضوح على نوع ايقاعاتهم التي لا يمكن أن تكون الا ميزان 3 أو 4 لانهم افادونا ان الخليل العربي أنشأ قوانين الشعر بينما هو يسمع مطرقة الحداد " (3)

وبغض النظر عن محاولة قويار التي تقوم على مفهوم خيالي وأسطوري فاننا لا نجد أية علاقة بين مطرقة الحدادين، وبين هذا العروض وهذا ما دفع بعض الباحثين العرب الى التساؤل في امر هذه العلاقة ، فالعياشي الذي يقول ((ولئن امكن وجود علاقة بين حركة الحداد وميزاني 2 و 4 فليس من الحتمي أن توجد نفس العلاقة بينهما وبين ايقاعات الشعر العربي . والنظرية الغربية للايقاع لا تقر الا موازين 2 ـــ 3 و 4 وترفض كل ما عدا ذلك ولا تعتبره ايقاعيا ، وقويار الذي لا يعرف الا هذه النظرية لا يتصور وجود ايقاعات أخرى منها ايقاعات الشعر العربي ... وانما أخرج ميزان 3 لانه يقتضي ثلاث حركات بينما لا تقوم حركة الحداد الا على الصعود والنزول يعني على حركتين لا ثالثة لهما في الدورة الواحدة)) (4) .

وبعد أن عرف مبدأ الموسيقي تقدم الى تطبيق ما عرف على الشعر العربي وتفاعيل الخليل ليلائم بينها وبين قوانين الموسيقية محددا مواضع النبر على التفاعيل ، ويعتقد أن هناك نبرين في كل تفعيلة ، وهذا ما حمله على التساؤل عما اذا لم تكن ثمة تفعيلتان ثم وليس واحدة فقط في التفاعيل الطويلة مثل فاعلاتن (5) . .

ونلاحظ أن قوانينه النبرية لم توقفه عن التساؤل اذ هو يتعجب من ترتيب الطويل الذي يحتوي على " فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن " في الشطر الواحد وأساس تعجبه هو أنه لاحظ أن " فعولن ومفاعيلن " المتجاورتين يحدثان خللا موسيقيا في الاذن نظرا لعدم تساويهما ، ولذلك يقترح أن تصبح فعولن على وزن "فعوولن " من اجل ان تكون مساوية لاختها " مفاعيلن "(6) .

---

1 ـــ نظرية الايقاع في الشعر العربي : محمد العياشي ص 35

2 ـــ Le Modèle Khalilien : MUSTAPHA HARKAT

3 ـــ La nouvelle theorie de la metrique arabe : Guyard P : 4.1

4 ـــ نظرية الايقاع في الشعر العربي : العياشي ص 33

5 ـــ La nouvelle theorie de la métrique arabe. Guyard : P : 293

6 ـــ ينظر المرجع نفسه : 53

* [illegible] أنيس حجيك [illegible] حيث يقول ←

بهذا الاقتراح العجيب ينسى كويار أنه يخلط بين بحر الهزج الذي يتركب من (مفاعيلن مفاعيلن × 2) (1) وبين مجزوء الوافر أضف الى هذا أن غرضه من تساوي التفعيلتين لا لشئ الا ((ليكون ذلك مطابقا للنظرية الغربية لانه يظن أن كل تفعيلة دورة ... وغرضه من هذا أن يكون البحر مؤلفا من 8 دورات متساويات كالمتقارب)) (2) .

وعندما حدد " كويار " مفهوم النبر فانه حدده حسب التفاعيل العروضية ، ولم يحدده حسب استقراء اللغة نفسها (3)، ويتضح تحديده النبر كالآتي : (4)

1 ـ الكلمات المتكونة من مقطع متحرك واحد مثل : و، ف، لا يقع عليها بمفردها نبر فاذا اتصلت بكلمة أخرى عدت جزءا منها ....

2 ـ ويقع النبر القوي على الجزء الاول من الكلمات التي تتركب من مقطعين متحركين مثل لك . أو من متحرك يتلوه ساكن مثل : كم ، ....

3 ـ ويقع النبر قبل المقطع الاخير في كلمات تتركب من مقطعين قصيرين يتلوهما ساكن مثل : بكى ، ....

في هذا التساؤل يذكر بمشروع أبيرجين تقدمه الينا حين يقول ((واذا كان ما يقترحه من ((ادخال القياس النبري في الاوزان الأخرى القديمة هو وفقا لطول مدة تفاعيلها عند أبيرجين ثمة من سبب منطقي يمنعها من تركيب الأوزان في تفاعيل تسيره المدة خصوصا أن هذه العملية أسهل مما يتوهمه البعض)) وتقطع التفاعيل أو البحور بهذا الشكل : الطويل : فعولن ، فعولن ، فاعلن ، فاعلن ، فعل (أو فلن)
الكامل : فعلن فعل فعلن فعل فعلن فعلن ... الخ .
وهذا يؤكد تأثره بالمستشرقين كما أشرنا سابقا لان كلام يكاد يكون مطابقا لتساؤل فويل .... سار .

1 ـ Le modèle Khalilien au centre des théories : MOSTAFA HARKAT P: 253

2 ـ نظرية الايقاع في الشعر العربي : العياشي : ص 3

3 ـ موسيقى الشعر العربي : محمد شكري عياد : ص 43

4 ـ La nouvelle theorie : Guyard

4 ـ ويتحدد النبر في المقطع الثالث لمثل الكلمات التي تتكون من ثلاثة مقاطع أو أربعة والتي تنتهي بمقطع متحرك ، وإذا كان الحرف الاخير ساكنا وقع النبر على المقطع الاخير الساكن .

5 ـ الكلمات التي تتكون من خمسة مقاطع وما فوق تنتهي بمقطع متحرك ، على مقطعها الثالث يقع النبر ويكون ثانويا ، وإذا كان المقطع الاخير ساكنا ، فيقع النبر على المقطع الرابع الاخير ويظهر النبر القوي على المقطع الثالث من آخر هذه الكلمة ، فاذا كان الاخير ساكنا يقع النبر القوي على المقطع المتحرك الذي يسبقه مثل :

فضلاء (يكون النبر القوي على الفاء والنبر الثانوي على اللام الممدودة)
يضربون (يكون النبر القوي على الياء والنبر الثانوي على الباء الممدودة)
ضربتين (يكون النبر القوي على الراء ونبر ثانوي على التاء) .

6 ـ ان الكلمات التي تنتهي بساكن أو بساكنين (في حالة الوقف) لا ينظر فيها الى الساكن الاخير أو الساكنين ، اذ يحدد النبر ويتحدد حسب القاعدة ((رقم 4)) .

7 ـ ان الكلمات نفسها في رقم ـ 6 ـ يتحدد النبر الثانوي فيها على المقطع المتحرك الذي يسبق الساكن الاخير أو الساكنين الاخيرين واذا أردنا مثالا لهذين الرقمين (6 و 7) فتكن كالتالي :

عربة (بالوقف) يكون النبر القوي على العين والثانوي على الباء
مسألة (بالوقف) نبر قوي على الميم والثانوي على اللام)
مسألتم : (يكون النبر على الهمزة ونبر ثانوي على التاء
مسألتان : (يكون النبر القوي على الهمزة الثانوي على التاء) .

8 ـ تفضلتم : اذا طبقت عليها قاعدة رقم (6 و 7) يكون النبر آنذاك على الضاد والثانوي على التاء الاولى ، ولكن النبر القوي يكون حينئذ مسبوقا بثلاثة مقاطع وهي ((تفضـ)) فينتقل النبر الى الفاء ، التي تستحقه لو كانت هذه الحروف الثلاثة تكون كلمة قائمة بذاتها وذلك تطبيقا للقاعدة رقم " 3 " .

9 ـ عاملات (بالتنوين) اذا طبقت عليها قاعدة (6 و 7) فان النبر الرئيسي يقع على اللام المتحركة والنبر الثانوي يقع على التاء ، فاذا طبقت قاعدة رقم (2) انتقل النبر الرئيسي الى العين المتلوة بحرف المد .

وما نلاحظه من قواعد كويار النبرية هو أنها أعقد من قواعد الخليل نفسها أضف الى ذلك الاضطراب الذي يشوب هذه القواعد النبرية ولننظر الى القاعدة رقم 7 لنرى أن الكلمتين مثل " مسألتم ومسألتان " لا تنطبقان في قاعدة النبر وهذا أمر يحمل على الشك وقد لاحظ هذا ابراهيم انيس بقوله ، اذا ... ربون أن تنطق كلمة تضربون وضربتن كما حددها

(گويار/فانك ترى أن الكلمتين تقتربان من الايقاع الموسيقي و تبتعدان عن الايقاع العادي ((مما يدل على تأثر گويار تأثرا شديدا بالايقاع الموسيقي)) (1)

فهو يقسم التفاعيل الى ثلاث مجموعات مبينا النبر فيها كالآتي : (2)

1 ـ "فاعلن" "فاعلاتن"

2 ـ "فعولن" "مفاعيلن" "مفاعلتن"

3 ـ "متفاعلن" مستفعلن

و يستثنى " مفعولات " لانه يرى أنها منافية للوزن العروضي العربي

ومن ثمة فان تحليله الموسيقي للعروض العربي كان : (3)

الطويل : [illegible]

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

المديد : [illegible]

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

البسيط : [illegible]

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

الخفيف : [illegible]

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

الوافر : [illegible]

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

الكامل : [illegible]

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

الرجز : [illegible]

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

---

1 ـ موسيقى الشعر العربي : محمد شكري عياد : 45

2 La nouvelle théorie : Guyard :

3 المرجع نفسه :

لا بأس ان نذكر بعلامات گويار الموسيقية : ـــ : زمن طويل ، ب : نصف زمن ، س : زمن كامل ونصف (وهي المقطع الطويل) ، ⌐ نصف زمن ، ▭ : زمن كامل

أما العلامة (') فترمز الى موقع النبر

وما يمكن ان نسجله بالنسبة للنبر في مجموعة التفاعيل او النبر الموجود في البحور كما يحدد كويار هو انه يمكن لكل تفعيلة ان تخلف مكان الاخرى في المجموعة (على حين انه لا يمكن أن يحيلها الى تفعيلة في مجموعة مغايرة ... ثم ان التغيير يصير في داخل كل مجموعة اذا وقع في المقاطع غير المنبورة : مفاعيلن تصير مفاعلن ، ومفاعلتن تصير مفاعلن)) 1 والزحافة يكون في الاماكن غير المنبورة كما يرى كويار ، لكن هذا غير صحيح اطلاقا ذلك لان (تغييرات كثيرة تتناول المقطع المنبور ، فاعلن تصير فعلن ، فاعلاتن تصير فعلاتن ، فعولن تصير فعول ، مفاعيلن تصير مفاعيل (غير جائزة عند العروضيين) ... مستفعلن تصير مفتعلن ... وكويار يقف امام هذه الزحافات وينتهي الى نظرية خلاصتها ان المقاطع المتحركة في العربية تختلف في الطول حسب نبرها او عدم نبرها .

ضرب مثلا ، مصدرا او فعلا ... فكم كل منها نصف زمن في حين ان الضاد التي يقع عليها النبر تكون الزمن القوي ولهذا يرى كويار ان طريقة المستشرقين السابقين له في تقدير كم المقاطع بحيث يجعلون كل مقطع متحرك غير ممدود ولا متلو بساكن مقطعا قصيرا ، طريقة غير سليمة ...

ولهذا قسم كويار المقاطع الى بسيطة ومركبة بدلا من تقسيمها الى قصيرة وطويلة) 2

ورغم تقسيم كويار لهذا النوع من المقاطع في اللغة العربية ، فانه لم يستطع ان يفسر ظواهر العروض — وقد اشرنا الى ذلك سابقا عند حديثنا عن المقطع — .

وقد اعترف مستشرق — اعتمد عليه كويار كما سلف الذكر — وهو فريتاغ بان المقاطع التي اخضعوا اليها العروض العربي لا تستطيع ان تكشف عن اسرار الايقاع ، وذلك مما لاحظه هو وغيره .. من تغيرات تطرا على كم المقاطع الطويلة و القصيرة في مواضع النبر 3

---

1 — موسيقى الشعر العربي : عياد : 76
2 — ينظر المرجع نفسه : 76

3 — ينظر المرجع نفسه : 74

ومن المنطقي أن نحتكم الى تطبيقات كيار نفسه لكي لا نظلم الرجل في تحليلاته للمقاطع .

فالمد عنده مثل " فا " في تفعيلة مثل " فاعلن " يأخذ ... زمنا ونصفا (ويحلا ماته = س) بمعنى أنه ثلاثة أنصاف " ع " حسب قوانينه الموسيقية ولكننا في تفعيلة فعولن نجد النبر واقعا على " ع " المضمومة فهي تكون زمنا قويا أيضا ، فواو المد هنا وقعت بين زمنيين قويين فوجب أن تشغل وحدها زمنا ضعيفا ، على خلاف ذلك ، نجد " ياء المد " في مفاعيلن تتبع مقطعا متحركا غير منبور مسبوقا بمد آخر ، ومن ثمة فهي تقتسم معه زمنا ضعيفا بين زمنيين قويين ، بمعنى أن كمها يساوي ثلث زمن . " فا و عي " فهما ممدودان لكن الاول يحمل النبر والثاني لا يحمله ، واذا ما سألنا عن سر ذلك ، لا نجد جوابا وبهذا ((نقع في الفرق على من ينظر الى التقطيع وحده)) (1) .

وما نلاحظه كذلك على نبر الابحر هو أن الابحر الممتزجة متساوية المقادير موسيقيا ، حيث نلاحظ تقييم المقاطع مختلفة ((فالمقطع المركب المنبور ((عو)) في فعولن (الطويل) يساوي زمنين ، زمنا قويا وزمنا ضعيفا ، والمقطع المركب المنبور " لا " في فاعلاتن (المديد) يساوي زمنا قويا فقط ، في حين أن المقطع البسيط المنبور " ف " في فعلن (البسيط) يساوي زمنا قويا ونصف زمن ضعيف ... وانصاف الازمنة في بحر كالوافر أكثر عددا منها في الطويل ، وان مجموع مقاطع الاول أقل من مجموع مقاطع الثاني ، ونلاحظ أن كلا من الطويل والكامل والرجز يخلو من السكتات ، في حين اننا نجد ثلاث سكتات في البسيط وسكتة واحدة في المديد)) (2) .

ان هذا الاضطراب في القوانين الموسيقية نتيجة حتمية تدل على اختلاف الزمن الموسيقي وأوزان الشعر العربي .

لان فكرة النبر الموسيقي مختلفة باختلاف الموسيقيين أنفسهم فما بالنا اذا طبقنا هذا الاختلاف الموسيقي على أوزان الشعر العربي ، تقول هذا مفترضين ، أننا نجاري أصحاب النبر لان الملحن الامريكي (أرون كوبلاند) يشير الى هذا الاختلاف بين الموسيقيين في مسألة النبر اذ يقول ((ان الضغط أو النبر ... كما نسميه في الموسيقي ... يقع عادة على الوحدة الاولى من كل مقدار ... ولكن النغمة المنبورة لا يلزم أن تكون الاولى من كل مقدار ، أن ملحني القرن التاسع عشر الذين كان معظم اهتمامهم منصبا على توسيع اللغة الهارمونية للموسيقي قد تركوا احساسهم بالايقاع يضعف باسرافهم في استخدام الوحدة المنبورة التي تتردد بانتظام .

---

1 ـ موسيقي الشعر العربي : عياد : ص 79

2 ـ المرجع نفسه : ص 63

وهذا النقد يصدق حتى على أعظمهم ، ولكن حسبهم أنهم أول فكرة الايقاع عند مدرس الموسيقي العادي في الربع الماضي ، الذي كان يعلم أن الوحدة الاولى هي دائما الوحدة القوية (1)

واذا كان هذا العجز قد تجلى في نظرية النبر عند كيار فان ذلك العجز لم يقتصر عليه وحده بل ينسحب على كل من اتبع هذه النظرية ، فاذا ما طبقنا قواعد " كيار " النبرية على الشعر فاننا نلحظ ان فيها اختلافا وأن قوانينها غير مستقيمة .

ولنقدم أمثلة طبقها " عياد " على غرار هذه القوانين ، حيث يوضح فيها مواقع النبر ، ولكنه يشك في ذلك بقوله ((وفي نظرنا أن هذا التحليل ان لم يكن صوابا كله فهو أقرب ما يكون الى الصواب)) (2) آخذا بحر الخفيف كمثال على ذلك ، كما جاء في تحديد نبر هذا البحر " عند كيار "

فاعلاتـــن مستفعلـــن فاعلاتـــن

غير مجد في ملتي واعتقادي
نوح باك ولا ترنم شادي
وشبيه صوت النعي اذا قيـ
ـس بصوت البشير في كل نادي .

ويبين لنا بأن ((النبر اللغوي والنبر العروضي يتفقان في البيت الاول اتفاقا تاما ، الا في كلمة واحدة من الشطر الثاني ، وهي كلمة ((ولا)) حيث يقع النبر اللغوي على بالامالة ، بل لا تمالة ((بلا)) ، في آخر البيت اذن اشعار أخيف بالتنافر .

نجده يأتي دفعة واحدة في البيت الثاني ، حيث يتنافر النبران في ستة مواضع في الشطر الاول ويتوافقان في موضعين ، ثم يعودان في الشطر الثاني فيتوافقان في اربعة مواضع ويتنافران في موضع واحد ... هل لهذا التوافق والتنافر قيمة ما ؟)) (3)

وسرعان ما يجيبنا بأنه هذا التنافر والتوافق له دلالة عميقة وهي تدل على الهدوء والاستقرار (4) ، انه يستثني في كلامه نبرا معينا ، وهذا يدل على عدم ثبات في النبر ، أضف الى ذلك انه كلام يعتمد على الذوق أكثر مما يعتمد على أي شئ آخر .

1 ـ ينظر المرجع نفسه : ص 60
2 ـ ينظر المرجع نفسه : ص 61 ـ 62
3 ـ ينظر المرجع نفسه : ص 63
4 ـ ...

وهذه الظاهرة لا ينفرد "كيار" بها وحده ، بل نلاحظ رقابة النبر عند كل من تبناه من الباحثين العرب ، فهذا أنيس الذي تحمس للنبر يقول متفائلا : ((فنحن مثلا نلاحظ بين أهالي الصعيد من يختلفون عن القاهريين في موضع النبر أحيانا ، فهم حتى في قراءة القرآن الكريم يميلون الى النطق على المقطع الثالث حين نجد المقاطع من الآخر ... ويظهر الفرق بينهم وبين القاهريين في نبر أمثال " بينا ، بطلهم " ... هذا ما يمكن أن يسمى بنبر الكلمات وهناك نوع آخر من النبر يسمى نبر الجمل ، وهو أن يعمد المتكلم الى كلمة في جملته فيزيد من نبرها ... ففي جملة مثل ، هل سافر أخوك أمس ، يختلف الغرض منها باختلاف الكلمة التي يزيد نبرها)) (1) .

ويشرح أنيس اختلاف النبر واختلاف المعاني هنا بانه حين ننبر سافر نعني ذلك أن " النابر " يشك في حدوث السفر .

أما اذا نبرنا كلمة " أخوك " فمعنى ذلك أن السامع يشك في الفاعل ، لانه قد يكون الاخ الذي سافر وليس الاخ ، واذا ما نبرنا " أمس " فيؤدي بنا النبر الى الشك في تاريخ السفر .

فابراهيم أنيس نفسه يعترف بأن النبر حالة مختلفة باختلاف الحالات والقرائن الحالية .

ويشترك في قبول تفسير هذه النظرية النبرية التي لا تصلح لاكتشاف أسرار الاعجاز العروضي كثير من الباحثين أشرنا اليهم ، سواء كانوا عربا أم مستشرقين .

فالباحث " النويهي " الذي أخذ قواعده ، لانه لم يصل الى نتيجة ثابتة يطمئن اليها العروضي وغير العروضي ، أعترف بشكل صريح باختلاف نظام النبر ، وبرر ذلك الاختلاف بأن نظام النبر في مازال في مستهل [illegible] قواعده (2) .

وهذا التبرير طبيعي لان النويهي يأخذ كاملة من " أنيس " (3) وهذه القوانين النبرية التي وضعها أنيس ، قائمة لا تفضي الى شئ ذي بال ، ولهذا فسيكون ((من الصعب الاستناد الى النبر ... هو معروف ومحدد لدى إنيس)) (4) واذا كان بعض الباحثين حدد النبر وضبطه على قدر ضغط اللسان على الحروف ، فان ذلك ضبطه ضبطا مختلفا اذ اثبت أنه يكون في موضع واحد في الشعر ، حيث اعتمد اعتمادا كليا في تحديده على الاوتاد * التي أثبتت أنها تمتاز بالثبات ، ومن ثمة استنتج أن الوتد هو الذي يتميز بهذه الميزة النبرية ، وميز بين نبر الاوتاد وقسمها الى أوتاد ذات ايقاع أو نبر ضعيف وأخرى ذات نبر قوي ، وأوتاد أخرى تحمل نبرا صاعدا ، وكنا قد أشرنا الى هذا سابقا .

1 ـ الاصوات اللغوية : [illegible]

2 ـ قضية الشعر الجديد : محمد النويهي : [illegible]

3 ـ ينظر المرجع نفسه : [illegible] ، ويلاحظ أن النويهي يسمى أنيس بالعالم الحجة .

4 ـ حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر : خالدة سعيد : [illegible]

* ـ كما أن ذلك أكدت التميزة نفسها ، مثلا مثل فاعلن وان كانت تشتمل الوتد المفروق ، حيث عقدت أملها الاكبر على الوتد الذي يحمل الايقاع المذكور ما أشارت في كتابها ((قضايا الشعر المعاصر : [illegible])) .

لكن هذا التحديد نفسه للنبر، تحديد مهتز وذلك لما نلاحظه من اضطراب لانه أكد بان الخبب بحر نبري أكثر من غيره، ولا يتردد لحظة اذ يوضح بانه بحر لا يملك وتدا، وهذا ارتباك بيّن عند هذا الباحث. كما أننا اذا لم ننس ما أشار اليه الخليل وهو العلة — نلاحظ أن الوتد يزول أحيانا، وهذا ما يؤدي الى القضاء على النبر نفسه، ومن هنا يختفي الايقاع ويزول بزواله وهذا ما دفع "أبا ديب" الى القول أن ((العلة تغير الوتد(حالات) في الوحدة النهائيــة في كل من الشطرين، لكن التحديد غير دقيق، لان الوتد يزول احيانا برمته مثل (الاحذ والاصلم) في نظام القصيــدة)) (1)

لكن ((أبا ديب)) — لم يسلم هو أيضا من التناقض والتبعية المرفوضــة، بدليل ((أنه لم يرفض فرضيــة قايل قولا واحدا ولم يطارحها جملة، بل انتقى منها فأخذ وترك)) (2)

وأبو ديب عندما يرفض اعتماد (قايل) على الاوتاد حاملة النبر، فانما يرفض نظرية الخليل ودوائره التي بنيت على الاوتاد .

ونظرا لانه اتبع منهجا مهتزا فان ذلك أوقعه في التناقض بدليل انه يعترف في زاوية من زوايا كتابه باوتاد الخليل اذ يقول ((وهذه الحقيقة تؤكد صلابة الاسس النظرية لعمل الخليل حين ميز الوتد (ــــ 0) واعتبره قوة وزنية جذرية في أوزان الشعر العربي)) 3

واذا غفرنا له هذا فان منهجه يرفض كل من قال بالنبر ليتفرد بنظرية جديدة، غير أن هذا المنهج كان هو ايضا عاجزا . ويتبين هذا العجز عندما نراه ينكر نظام أنيس، اذ يقول : ((ظهر فيها كذلك عجز نظام انيس في النبر عن خلق نماذج ايقاعية منتظمــة)) (4)

وهو عندما ينكر هذا، فطبيعي أن ينكر ما جاء به النويهي وذلك يظهر في قوله بأن ما جاء به النويهي من نبر كان ينحصر في نوع واحد من النبر وهو النبر اللغوي بمعنى اعتماده على نبر الكلمــة المفردة المعزولة عن السياق اللغوي، ولم يهتم بالنبر الشعري، وهنا يكمن خطأ النويهي في اعتقاد أبي ديب (5)، لان النبر كما يراه أبو ديب هو نبر لغوي وشعري ((ينبع من نبر الكلمــة المفردة، ولا من بنيتها الصوتية، وانما من التفاعل بين الكلمــات المستخدمة في تعبير شعري على مستوى مختلف تماما هو مستوى التتابعات النووية الافقية التي تنشأ من ادخال الكلمــات في علاقات تركيبيــة)) (6) .

---

1 — في البينة الايقاعية للشعر العربي : كمال أبو ديب : 406
2 — في مسألة البديل لعروض الخليل دفاع عن قايل : سعد مصلوح ص 209 مجلة فصول ع 2 يناير — فبراير — مارس 1986 .
3 — في البينة الايقاعية للشعر العربي : كمال ابو ديب ص 207
4 — ينظر المرجع نفسه : ص 396
5 — ينظر المرجع نفسه ص 90
6 — ينظر المرجع نفسه ص 313 — 312

ولا يتردد في أن يضع قوانين عامة بهذا المفهوم ــ مثلما وضع من قبله (كيار) وأنيس وغيرها قوانين عامة ــ وهي كالتالي :

((الكلمات التي تتألف من نواة واحدة (ــ C) أو (ــــ C) لا تحمل نبرا محددا وهي مفردة ، والكلمات التي تتألف من النواة (ــــــ C) يمكن أن تنبر باحدى الطريقتين (ــــ Ĉ) (ــــــ C̆) ، أما الكلمات التي تتألف من اجتماع نواتين من النوى الثلاث : فلهذا تنبر على أساس من صيغة النواة الاخيرة فيها .

1 ــ اذا انتهت الكلمة بالنواة (ــ C) أو (ــــ C) فالنبر القوي يقع على الجزء السابق لهاتين النواتين مباشرة .

2 ــ اذا انتهت الكلمة بالنواة (ــ ــــ C) فان النبر يقع على الجزء السابق للتتابع (ــــ C) مباشرة أي على [illegible] الاول .

3 ــ اذا انتهت الكلمة بالتتابع (ــ C C) أو (ــــ C C) أو (ــــــ C C) .. على أساس القانون (1) ، و يضيف في نفس السياق بانه اذا اجتمعت النوى جميعها وهي (ــ C) (ــــ C) ، (ــــــ C) فانه يقترح مبدأ نبرها هكذا (ــــــ C ــــ C ــ)[1] *

أما اذا اجتمعت نوى مكررة فان النبر يكون هكذا (ــــــ C̆ ــــــ C̆ ــ Ĉ)

ان أول ما يلفت انتباهنا في هذه القوانين هو ذكره للكلمات المفردة لاننا لا نعرف أهو بصدد الحديث عن القصيدة العربية أم بصدد تحديد نبر الشعر الحر الذي يحتمل ان تأتي فيه كلمة واحدة في السطر ؟ .

وما يثير اشكالية أخرى هو تحديده للكلمات التي يقول عنها : ((اذا انتهت الكلمة)) فهل يقصد الكلمة في البيت عندما تنتهي بهذه النوى ؟ وكما نعرف ان الشعر لا يتألف من كلمات فحسب ، بل هنالك حروف مثل حروف الجر وغيرها تدخل في السياق ، وهو من المؤمنين بالسياق الشعري ومع ذلك فان تحديده غامض .

أهو يقصد بقوله ((اذا انتهت الكلمة)) القافية ، لان تحديد نبره للنوى الاتية (ــ C) (ــــ C C) (ــ ــــ C C) تأتي في القافية فقط ، و لان العرب لا تقف على حركة في حشو البيت تبعا لمبدئهم الذي يتمثل في عدم البدء بساكن ولا يقفون على متحرك .

واذا كان مقصوده هو القافية فانه يهمل السياق مع انه يلح على النبر الشعري واللغوي بمعناهما السياقي .

---

1 ــ المرجع السابق : ص 302 ــ 303

* ــ ان علامة × تدل على نبر قوي و ^ تدل على نبر ضعيف

ان ابا ديب يحاول أن يطابق النبر على الشعر العربي ، وهذا يتضح من خلال ما قام به من تحليل لقصيدة أبي فراس الحمداني (1) ، لكنه في هذا التحليل لا يكاد يبتعد عما قام به عندما طبق قوانين "كيار" النبرية على شعر أبي العلاء ، وهو تحليل أقرب الى الذوق الادبي منه الى تحليل علمي يدعي عدم التناقض .

وهذا العجز الذي اتسم به عمل ابي ديب جعله هو نفسه يعترف به ، وان اتخذ من المختبر ستارا ، فهو يعترف بهذا العجز حتى يقول انه : ((ينبغي ان يشار الى [أن] بعض البنى النادرة تفرض مواقع للنبر ، لا تحددها القواعد المقررة سابقا)) (2) .

ويقول في موضع آخر محيلا ايانا الى مختبر الصوتيات انه : ((يبدو أن تقديم مفهوم النبر المتدرج (3،2 ،1) مفيد في بعض الحالات مثل الكامل والرجز المسرح ... لكن التمييز يظل مبدئيا ينبع من احساس شخصي ... الا ان الاشارة الى النبر المتدرج تجدر على اساس ان ذلك يقدم امكانيات ينبغي ان تدرس في مختبرات الصوتيات)) (3)

وقد يكون هذا التناقض هو الذي حمل بعض الباحثين على القول ((ان الكاتب ليطرح في ص 327 ما يسميه هو بعبارته ((سؤالا جذريا)) هو : ((ما هي العلاقة بين الكم والنبر في ايقاع الشعر العربي ؟)) ثم يقرر ان العلاقة من التعقيد بحيث يستحيل ، في هذه المرحلة من فهمنا للنبر)) قلت : فمتى اذن يكون ذلك ممكنا وقد أوشك الكتاب على نهايته (4)

ان كلام ابي ديب يدل على ان النبر مسألة متعلقة باحساس شخصي كما أشار هو قبل قليل ، ثم يؤكده في موضع آخر نستنبط منه انه يتعلق بمسألة ذوقية ، انشادية عندما يقول : ((أن (ـــ ـــ o) تصبح بديلا ل (ـــ o) [في اي موضع] حين لا يؤثر انتفاء نبر من (ـــ ـــ o) على الطبيعة الايقاعية للتشكل الكلي ، فانتقال نبر خفيف ممكن ، لكن زيادة نبر قوي او خفيف تؤدي الى تغير الطبيعة الايقاعية للتشكل)) (5)

وما يشير اليه هذا الكاتب يتوقف على المنشد الذي ينبغي أن ينقل نبرا خفيفا ولا ينبر بقوة لكي لا يفسد الشعر ، وعليه فالمنشد لابد ان نوصيه بذلك .

لكن الانشاد هو أيضا مسألة شخصية وذاتية واذا علمنا ان النبر حالة من حالات الانشاد فانه يسهل لدينا الحكم علما ان النبر لا يخضع لقانون علمي يحدده رغم محاولات الباحثين الكثيرة .

---

1 ـــ ينظر المرجع نفسه : ص 37
2 ـــ ينظر المرجع نفسه : ص 300
3 ـــ المرجع السابق : ص 349
4 ـــ في مسألة البديل لعروض الخليل : محمد مصلوح : ص 210
مجلة فصول ع 2 ـــ 1986
5 ـــ في البنية الايقاعية : كمال ابو ديب : 213

فالانشاد يختلط اختلاطاً كلياً مع النبر والزحافات ، ويصعب الفصل بين هذه المفاهيم الثلاثة وقد يستمد هذا التداخل من اقوال الادباء القدامى الذين كانوا يتتبعون القراءات ، خاصة أن أنيس أخذ قواعده النبرية من القراءات القرآنية — ومن هذه القراءات قراءة الهيثم ((أما السفينة فكانت لمساكين)) فانه كان يختلس المد اختلاساً فيقرؤها (لمسكين) ، وانما سلاه من صوت الغناء كطريقة اللحن في قول الشاعر :

أما القطاة فاني سوف انعتها ... نعتاً يوافق عندي بعض (مفيها)

أي ما فيها)) (1)

فهل قراءة هذا الشاعر وانشاده عندما لم يبح بالمد كان لحاجة يعرفها اصحاب النبر ؟، قد يقول اصحاب النبر أن هذا ليس شعراً وانما هو عكس ذلك فنقول بأننا لا ننكر ذلك ، لكن ألم يكن هناك نبر قوي ونبر ضعيف كما رأينا سابقـــاً ؟

ثم نستطيع أن نقول بأن الانشاد صورة من صور النبر بدليل قول انيس الذي اهتم بالنبر كما اهتم بالانشاد ، حيث يقول : ((انشاد الشعر في العصر الحديث يختلف من بعض النواحي الصوتية . . . قد يكون الاختلاف بسبب النبر وموضعـــه من الكلمـة)) (2)

واذا كان النبر صورة من صور الانشاد ، فان الانشاد يختلف من شاعر الى آخـــر ، فالمشهور عن شوقي انه كان خجولاً لا يعرف الانشاد اما حافظ ابراهيم فكان قوي الانشاد حسنه (3)

وهذا ذو الرمة الذي يقول عنه عصمة بن مالك الفزاري : كان ذو الرمة حلو العينين ، خفيف العارضيـن ، براق الثنايا ، واذى العرنين ، حسن الحديث ، ولكنه اذا انشد ، بربره وحبش صوتـه)) (4)

ومادام الانشاد حالة ((فيسيولوجية معينة من الاوضاع الجسدية والتنفس)) (5)

فانه من الطبيعي ان يختلف من شاعر الى آخر . ومادام الانشاد يتغير وهو صورة من صور النبر — ان لم يكن هو الذي يتحكم فيه — فان النبر في هذه الحالة يتغير من شاعر الى آخر ، وبهذا فان اصحاب نظرية النبر لم يوفقوا فيما استندوا عليه ولم يعتبروا بتجارب سابقـــة لان هذه المحاولات العروضيـــة المقطعيـــة والنبرية ، والمقفاة كانت ((قد تم تجريبها مرارا منذ أمين الريحاني و لذا أفضـت جميعها الى الفشل التام)) (6)

---

1 — تاريخ آداب العرب ، 2 : الرافعي : 2 ، 20

2 — موسيقى الشعر : انيـــس ص 166 — 157

3 — المرجع نفسه : 165

4 — الشعراء وانشاد الشعر علي الجندي ص 55

5 — نظرية الادب : رينيه ويليك ، اوستن وارين ص 170

6 — حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر : كمال خير بك : ص 342

ومهما يكن فان النبر سمة غريبة دخيلة على الشعر العربي ، فهو لا يحل مشكلة الاسر الذي يعاني عليه الشعر العربي ، ذلك ان هذا النبر لم ينجح حتى في اللغة التي تتميز بالنبر اذ يقول ناقد انجليزي ان الأوزان الانجليزية نفسها موازنة أقرب الى طبيعة النبر ، و مع ذلك فليس ((من قواعد ثابتة تحدد مكان المقاطع ذات النبر الرئيسي في قربها أو بعدها عن بعضها)) (1) .

و هذا يثبت انه لا يصلح لاوزان الشعر العربي ، بغض النظر عن بعد هذا النبر عن طبيعة اللغة العربية .

---

1 - الوزن و القافية و الشعر الحر : ج س فريزر : 439
موسوعة المصطلح النقدي الجزء الثاني .

اذا كانت نظريــة الخليل بزحافاتها وعللها و أسبابها وأوتادها ، لم تصل الى ما يمكن اعتباره تفسيرا حقيقيا لاسرار الوزن العربي ـــ كما إشرنا الى ذلك في فصل سابق ـــ فان نظرية النبر نفسها كان مثلها مثل نظرية الخليل مع اختلاف طرقهما في الدراسة و التعليل .

و اذا كانت نتائجهمــا واحدة ، فانه من الممكن البحث عن سر الوزن العربي عن طريق نظرية أخرى وهي نظريــة الوزن الصوتي ، التي درست الوزن الشعري ـــ أيّ وزن الشعر ـــ في المخابر ، وهي دراسة ((تقوم على استقصـاء موضوعي يستخدم غالبا ادوات علميــة مثل راسم الذبذبات ( ) الذي يسمح بتسجيــل وحتى بتصوير الاحداث الفعليــة خلال قراءة الشعر ، وقد طبقت تقنيـات السبر الصوتي العلمي على الاوزان ((سفرز)) و ((ساران)) في المانيــا ، و(فاير) ..... و (سكـر يبتور) في امريكــا ... و لم يبق من مبرر بعد اليوم للخلط بين الحدة و الارتفاع و النبر و الزمن ، ما دام بالامكـان اظهـار أن هذه العناصر تتوافــق مع العــوامل الجديـدة القابلة للقياس في التواتر و السعة و الشكل و المدة في موجات الصوت التي يبثهـا المتكلـــم)) (1) .

و ليس غريبا أن نقرر أن هــذه النظرية قد حاول اتباعهـا نقاد عرب و رأوا تطبيقهـا على الشعر العربي ، اذ نجـــد انهم اشاروا كذا مرة الـــى الجهـاز الالكتروني (2) الذي يسجـل الذبذبات الصوتيــة .

كما أننــا نجــد " محمــد مندور " قد قام بدراسة مستفيضــة على أساس هــذا الجهــاز ـــ يبيـــن فيهـا أن ظاهــرة الزحــاف ـــ على سبيل المثال ـــ

---

1 ـــ نظرية الادب : رنيــة و يليك ـــ واستن وارين : 173 ـــ 174

2 ـــ نظريــة الايقاع في الشعر العربي : محمــد العياشي : 77 ـــ 78

ظاهرة طبيعية من الناحية الصوتية اذ اثبت أن الزحاف لا يخل بالوزن الشعري لان ((الفروق التي ظهرت في حساب الآلات لا تدركها الاذن ، لانه من الثابت أن الفرق الذي لا يزيد عن $\frac{1}{100}$ من الثانية لا تكاد تركه الاذن)) (1) .

ويحاول أن يقنعنا بدليل مأخوذ من تفعيلات البحور العربية اذ يشير الى أن الزحاف اذا كان بإسكان المتحرك — فان السبب المزاحف — أو المقطع القصير المتبقي — يتحد مع مقطع آخر سبقه ليعوض الزمن المفقود — أو مازوحف — ويصير زمنا كاملا ، حفاظا على توازن التفعيلة وهو ما نراه في تفعيلة مثل " فَعِلُن " المحركة ، فانها بهذه الحركات التامة، تتركب من ثلاثة أزمن تامة يكون مجموعها 80 % واذا سكنت " العين " من فعلن ، بحيث تصير " فعْلن " فان مجموعها يكون أيضا 80 % .

أما اذا كان الزحاف ، بحذف ساكن من " فاعلن " مثلا ، بحيث تصير " فعلن " فان تجاربه العملية — التي انطلق منها — أكدت أن المنشد — حسب رأيه — يمدد صوت المقطع المجاور لكي يعوض من زمن الزحاف الذي تقسم . (2)

وعلى هذا الاساس، تتبع مندور الظاهرة الصوتية مرتكزا على دعامة المقاطع التي يتركب منها البحر الشعري ، وبين أن المقطع القصير مثل حرف " ك " يأخذ من الوقت للنطق به 20 % من أجزاء الثانية الواحدة، وأن المقطع المتوسط مثل " كم " يأخذ من الزمن للنطق به 40 %، وعلى هذا الاساس فان النطق بالتفعيلة مثل " فعلن " محركة العين ، يأخذ من الزمن 80 % من أجزاء الثانية مرتبة على النحو الآتي : (40 + 20 + 20) .

واذا تكرر هذا العدد أو هذه النسب الزمنية فان الوزن يكون منسجما، واذا حللنا بيتا من الشعر — آخذين بعين الاعتبار هذه المدة الزمنية — فاننا نصل الى التساوي ، بحيث نأخذ هذا البيت من النظم :

كسرة قذفت بصوالجة   فتلقفها رجل رجل

---

1 — في الميزان الجديد : 233

2 — المرجع : 233

ونكتبه ثانية عروضية ليتسنى لنا توزيع هذه النسب الزمنية هكـــذا :

كـرتـــــــن قذفـــــت بهـــوا لجتـــن

40/20/20 40/20/20 40/20/20 40/20/20

فتلقـــــ ققهـــا رجـــل يجــــل (1)

40/20/20 40/20/20 40/20/20 40/20/20

ولنا أن نلاحظ إن كل متحرك يساوي 20 % من أجزاء الثانيـة .

وأن كل متحرك وساكن ـ أي مقطع متوسط بلغة المقاطع ـ يساوي 40 % من أجزء الثانية

وعلى هذا الاساس من التحليل والدراسة، ظهر أن دراسة الخليل دراسة ناقصة لسبب بسيط، وهو أنه لا يعرف الصوتيات وذلك لان اهمل الصائتات في اللغة العربية، ولم يهتم الا بالصوامت (2) .

ويؤكد مندور على ضوء هذا المنحى إن ظاهرة الصوت اللغوي الذي عجز الخليل عن تبيان مميزاته لها مفعولها في الكتابة والعمل الادبي عامة متبعا في ذلك دعوة الرمزيين الذين نبهوا الى ((... إن الشعر موسيقي قبل كل شئ وأن العنصر الموسيقي يبرز في الاهمية المعاني والعواطف والصور الشعرية ذاتها)) (3)

وسمح لنفسه الرأي أن يكون لنفسه موقفا خاصا ازاء العروض العربي، بحيث رأى أن الكلمات في الشعر هي التي يعول عليها، لانها صاحبة الايقاع كله قائلا : ((للكلمات اصوات تشي بمعانيها ، حتى ولو لم يرجع الانسان الى معجم فيه تلك المعاني)) (4) .

وهذه الدعوة للاهتمام بالصوت اللفظي الذي يكون البحر أو بفضله يتكون الوزن الشعري لا نجدها عند مندور فقط، وانما نجدها ايضا عند المجذوب الذي درس العروض العربي اذ يقول : ((وأنت تعلم ان الجرس اللفظي مهم جدا في ابراز موسيقا الاوزان كما أنه مهم جدا

---

1 ـ الملاحق : 289

2 ـ المرجع : 285

3 ـ الادب ومذاهبه : 31

4 ـ المرجع : 85

من حيث انه المكون للكلمات التي يكون بها أداء الشاعر ، ومن طريقها تظهر المعاني التي يقصد اليها)) (1) .

ولا يظن اننا اتهمنا دارساً عربياً ما عندما قلنا أن ظاهرة الاهتمام بالوزن والصوت تمثلت مظاهرها في اهتمامهم بالمختبر ـ محاولة من الدارسين العرب المحدثين ـ للتقرب من مظاهر الحضارة الغربية .

إذ نجد آثار هذه الدعوة على الباحث ابراهيم انيس عندما يلفت انتباهنا الى ظاهرة الحركات في اللغة العربية وظاهرة المد حيث يقول : ((اننا لا نستبعد أن يثبت التحليل المعملي اختلاف النغمات المميزة في أصوات اللين القصيرة عنها في الاصوات الممدودة)) (2) .

وما قلناه عن هذا الدارس العربي ـ في مجال الاهتمام بالصوت والفروقات الصوتية ـ يمكن أن يقال عن الباحث كمال ابو ديب الذي يؤمن بلغة المختبر ، لاننا لاحظناه وهو يحلل ظاهرة الزحافات والعلل في العروض العربي ، يحيلنا الى المختبر الذي يستطيع بكل بسهولة ـ في رأيه ـ أن يحدد ما استعصى عليه من تحليل ظاهرة لغوية لم تخضع لقانون النبـــــــر (3) .

وفي السياق نفسه ، نلاحظ هذا الباحث ـ اقصد كمال ابو ديب ـ يتخذ أقوال بعض القدماء ويفسرها بالطريقة التي تعلمها من الغربيين ، اذ يسوق مثالاً يحتوي على كيفية حذف الواو في العربية التي فسرها ابن عصفور الاشبيلي بأن افعالاً معتلة الفاء مثل "وعد" يصرفها بالقياس "يوعد" على اساس (نزل ينزل ، أنزل) وفسرها على اساس أن العرب قالت "يعد" وليس يوعد تجنباً للثقل والخروج منه (4) .

لكن "أبا ديب" يرى أن هذا التفسير باطل بدليل ورود افعال واسماء مثل "يومئ" و"يوم"

---

1 ـ المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها : عبد الله الطيب المجذوب : 1 : 485
2 ـ الاصوات اللغويــــــة : 39
3 ـ في البنية الايقاعيــة للشعر العربي : 34[illegible]
4 ـ الممتع في التصريف : 2 : 425 ـ 427

بالرغم من وجود الكسرة بعد " الواو " ومع ذلك بقيت ولم تتغير مثل تغير " يوعد " الى يعد ويرى بأن هذا التغيير ليس سببه الحروف من الثقل، وانما سببه الرئيسي هو النبر(1) ومن الباحثين العرب وهو ينحو المنحى نفسه ممن يرى أن القدامى لم يقفوا عند ظاهرة الابدال كابن جني، ونظر الى الحروف حسب مخارجها فقط ولم ينتبهوا الى بعض الظواهر في الوزن، وهو أن الالف أقوى من (الواو والياء)، وذلك لان كلمات تحتوي على " واو " " وياء " تقلب الى الف مثل (قَوَل، بَيَع، خَوِف، طَوَل) تقلب الى (قال، باع، خاف، طال) لاستثقال الحركة على الحروف اللينة (الواو، والياء) .

وبالرغم من دراستهم للحروف فان جماليات التشكيل الصوتي لم تخطر لهم على بال، ولهذا جاء التشكيل الصوتي عندهم متكلسا . (2)

ونلاحظ ان هذا الناقد لجأ الى طريقة النبر مبررا لما وجد من تعثر في دراسة الشعر قديما(3) وعلى ضوء هذه التحاليل من الدراسة تنوع الانتقاد في كيفية تحليل الوزن عند العروضيين العرب، وخاصة عند الخليل منهم، وهذا ما دفع بعض الباحثين الى القول فيهم أنهم ((ما كانوا يفهمون الحركة كونا مستقلا قائما بذاته ... ولو كان لهم فهم غير ذلك لادركوا الفارق بين الصامت والصائت في حساب الايقاع، ولكان لهم أن يفرقوا في ايقاعهم بين حد المقطع " لم " والمقطع " ما " في حسبة الوزن ... حيث أضحى الساكن عندهم يقابل الصامت متخلوا من الحركة مضافا اليه أدوات المسند))(4)

ونجد هذا القول نفسه يتردد عند كثير من النقاد والباحثين العرب مثل محمد فتوح أحمد الذي يرى بأن العروضيين العرب ساووا بين " ما " و" من " من حيث الحركات والسكنات والكم

1 - في البنية الايقاعية : 293
2 - نظرية اللغة في جماليات النقد : ثامر سلوم 20
3 - المرجع : 34
4 - القافية تاج الشعر العربي : احمد كشك : 26

بسوا الفروقات التي تميز حرفا عن آخر وما يتميز بساكن عن ساكن آخر (1) .

وذهب مصطفى جمال الدين الى شيء شبيه بهذا موافقا ما قاله المستشرقون عندما نقدوا عروض الخليل حيث يقول : ((وقد أخذ هؤلاء المستشرقون وهم على حق - على عروض الخليل انه اعتبر الاسباب والاوتاد هي أصغر وحدة صوتية تدخل اليها التفعيلات ، مع أن السبب الثقيل المتكون من حرفين متحركين ينحل الى مقطعين قصيرين وكذلك الوتد فان (المجموع) منه مثل (على) ينحل الى مقطع قصير ومقطع متوسط ، والمفروق مثل (قام) ينحل الى مقطع متوسط ومقطع قصير)) (2) .

ازاء هذا الانجذاب الى النظريات الغربية ، وتناول بعض الباحثين العرب بها ظنا منهم -كما ظن مستشرقون من قبلهم- أن ((الوصف اللغوي العربي انما تكمن من ضعف كبير ناتج عن جهل العرب لمفهوم المقاطع)) (3) فاننا نقول بأن الباحثين العرب انقسموا على انفسهم بمقدار اطلاعهم على الثقافات الاجنبية .

فمنهم من استحوذ كثيرا من اقوال الغربيين والأوروبيين ، ووقف لحظة بعد انتهائه ليقارن الدرجة التي وصل اليها اليونانيون مثلا في درسهم ولغتهم ، والدرجة التي وصل اليها العرب المسلمون ، وحركته فكرة السبق -- وهي فكرة استشراقية -- الى انواع الدراسات ، وكيفية المنهج المستعمل فيها وحصر الفضائل في أمة دون أمة .

وليس غريبا أن نذكر بعض آراء هذا الفريق الذي يؤكد فكرة اسبقية أمة دون أخرى ، في مجال الصوتيات مثلا اذ يشير مهدي المخزومي الى هذا بقوله : ((لم يكن لعلم الاصوات اللغوية عند الغربيين تاريخ بعيد ، وكل ما كان لهم من ذلك ، وما سبق اليه اليونان من دراسة الظواهر الصوتية من ناحية السماع ، ولم يتناولوا دراسة الاصوات

---

1 - الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر :

2 - الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة : 28

3 - كتاب العروض : مصطفى حركات : 29

من حيث مخارجها ، ولا من حيث صفاتها ، بالصورة التي تمت على يد الخليل ، الا بهذه الدراسة ، ودراسة صوتية أخرى قام بها الهنود تناولت مخارج الحروف فقط ، وبذلك استكملوا ما فات اليونان استكماله ، وخلقوا ما سماه المحدثون بعلم الاصوات الوصفي)) (1)

ولا نلبث أن نكتشف تناقض هذا الباحث بمجرد ما نعرف أنه يؤمن بأن اللغات السامية ومنها اللغة العربية ... تعتمد ... أول ما يعتمد ... الحروف ( ) ولا تعطي أي اعتبار يذكر الى الاصوات ( ) (2) .

وهذا يبين بطلان قوله ... بأن العربية لا تهتم بالصوت لانها أصلا بعيدة عن هذه الميزة ، فكيف سبق الخليل اليونانيين وغيرهم الى ذلك ؟

نحن نعلم أن العروضيين ومنهم الخليل ... اهتموا ببعض الصوائت وميزوها عن بعضها كحروف الردف في القافية اذ استساغوا ورود الياء مع الواو لتقاربهما في حين رأوا أن الف المد اذا جاءت معهما لم يكن ذلك جائزا .

وعندما نذكر هذا ... نذكره من باب الموضوعية ، وان لم يكن مفهوم الراوايدولوجيا في أذهانهم معروفا ... على عكس ما قال أنيس من أن القدماء لم يهتموا بأصوات اللين مع أنها عنصر رئيسي في اللغات ((فالكتابة التي ليست وسيلة ناقصة للتعبير عن الاصوات اللغوية ، صرفت القدماء عن أهمية أصوات اللين ، فلم يرمز لها برموز في صلب الكلمات)) (3)

وبهذا نقول أن د. مهدي المخزومي أراد أن يمدح فمدح ، وان كان ذلك منه بحسن نية وهذا ما يؤيد رأينا وعنوان البحث من فكرة الاسبقية تؤدي الى مزالق فكرية .

---

1 ـ عبقري من البصرة : د. مهدي المخزومي : 41 ـ 42 .
2 ـ المرجع : ص 4
3 ـ الاصوات اللغوية : 42

وشئ من هذا الشبه في الدراسة، ذهب اليه الحاج صالح الذي تكلم عن " الرماني " الذي سبق مؤلفات اليونانيين في تحديد الحرف وما فيه من حركة وجرس وما يتبعه من مقاطع (1) .

واذا كان هذا الفريق الذي ذكرته على سبيل المثال — لا على سبيل الحصر — مدافعا ، فان هناك فريقا آخر يذهب مذهبا آخر ليصل الى النتيجة نفسها تقريبا ، حيث يحاول أن يساوي — بكل فخر واعتزاز بين ما وصل اليه اليونانيون في نظرياتهم وما وصل اليه العرب ، ونجد هذا بشكل يسير في كثير من الدراسات العربية مثل دراسة بدوي طبانة ، وهو من بين هذا الفريق — اذ يقول وهو يتكلم عن الجاحظ : ((فقد أشار في هذه الكلمات الى أن الشعر ((ضرب من الصبغ ... ولعل هذا الربط بين الاشعار والصبغ والتصوير يتضمن معنى ((المحاكاة في الادب والفنون التي عني ارسطو بالحديث عنها في كتابه الشعر)) (2) .

ودفاع الباحثين بكل أشكاله وتشبيههم تلك التراث بكل أشكاله أيضا — في اعتقادنا — هو بعيد عن المنطق في الحالتين ، لانهم يبحثون بعقلية ومنهج مختلفين ، لكون أنهم عرب ويحاكمون بهذا المنهج تراثا آخر مختلفا ، بمنهج لا يليق الا لذلك التراث ، بمعنى آخر إن التراث العربي له منهجه الخاص به ، كما أن التراث الغربي له منهجه ومنطقه الخاص به أيضا .

ومن هنا يمكن الاشارة الى خطأ الباحثين الذين حكموا على الخليل أنه في دراسته للوزن بعيد من الصوتيات واللغة بكل مميزاتها وذلك لانه في نظرهم لم يفرق بين " ما " و " من " على سبيل المثال .

لان الخليل كان يرصد ظاهرة الوزن بحركاته وسكناته فقط ، أما ما أشار اليه هؤلاء الباحثون فهي مسألة ذوقية تتعلق بفصاحة الكلمة وما تتميز به لفظة من أخرى بفضل فروق الحروف والمميزات اللغوية التي سنشير اليها كما حددها البلاغيون .

---

1 — La notation de syllabe et la theorie cinetico-impulsionelle Des thories arabes : A. HADJ Salah P : 63

مجلة اللسانيات : ع 1 : 1971

2 — قضايا النقد الادبي : 155 — 157

وعلى هذا الأساس من التمييز والتفاضل الذي أشار إليه المحدثون ، وجب أن نفرق بين الألفاظ داخل القصيدة الشعرية ، ونقسمها بهذا الاعتبار على قسمين : إذ نتكلم في القسم الأول عن الألفاظ التي تمتاز بالتفاضل من الناحية الجمالية ، وذلك يعود أساسا إلى ذوق جمالي معين ، يكون بقدر تذوق الناقد والقارئ ، وهذا القسم لا يمس الوزن العروضي كثيرا ، وإن كنا سنجد بعض الظواهر في هذا القسم الذي يمس الحروف والألفاظ والتأليف ونحو ذلك ، كتحويل بعض الحروف وإبدال حروف من حروف ورفض بعض الألفاظ من أجل الوزن العروضي ، ولم يفطن إليه البلاغيون ، وذهبت بهم الناحية البلاغية إلى دراسته دراسة أخرى .

أما القسم الثاني ، فهو قسم يتكلم عن الألفاظ والتراكيب التي تمس الناحية العروضية مسا حقيقيا ، وهي ما أطلق عليها العروضيون اسم الضرورة الشعرية ، بغض النظر عما قيل من علاقة أبعاد الضرورة الشعرية عن الوزن أو علاقة قربها به .

إن القسم الأول ، وهو قسم يمت إلى الفصاحة بصلة وثيقة ، يتجلى فيه طابع الذوق الأدبي الجمالي ، وهو ذوق اهتم بالحروف ومميزاتها والألفاظ في ذاتها ، وما توحي به من تشكيلات جمالية في بنية الجملة ، وهذا الذوق ميز كثيرا بين الألفاظ التي يكون لها تأثير مباشر وفعال في الشعر ، وبين الألفاظ التي ينعدم فيها هذا التأثير .

وسواء أكان وراء هذا الاهتمام باللغة سبب ... كالبحث عن أسرار القرآن ... (1) أم سبب آخر ... مصدره ... يقول فيه العرب : ((لنا لسان وبيان ، فيجب ... لسان حال أولئك : ولنا فكر وعقل اليونان ... كان ينبغي ... أن يتنبهوا

---

1 ـ كتاب الشعر لأرسطو طاليس : محمد شكري عياد : 24[illegible]

2 ـ أبو هلال العسكري ومقاييسه النقدية والبلاغية : بدوي طبانة : 132

التي تؤدي الوقوع في التنافر عند التعبير ، و أداء الفن القولي ، لأنهم اعتبروا اللغة العربية وعاء وأداة صادقة دقيقة ، ولم تكن تمثل بالنسبة لهم مجرد أداة يؤدونها أثناء الانشاء ، وشتان بين التوظيف والمحاكاة البسيطة .

وعلى هذا الاساس لاحظ الجاحظ (ت 255 هـ) أن الحرف العربي من ((أبرز صفاته الاتزان ، الجهارة اذا كان فخما ، جيد الفخم ، عذب الايقاع ، والدقة اذا كان خافت الترنيم غير متنافر)) (1) .

واذا كان لاصطلاحات محددة لهذه الحروف فانه لا يتردد في التمييز بين تباعدها وتقاربها لان هاتين الظاهرتين تؤثران في الاسلوب تأثيرا الائتلاف والاختلاف الموجود بينهما اذ يقول ((فأما في اقتران الحروف فان " الجيم " لا تقارن الظاء " ولا " القاف " ولا " الطاء " ولا الغين بتقديم ولا تأخيـــــــر))(2) .

واذا روعيت هذه الصفات في التأليف فان الشاعر يستطيع أن يقوم البيت ويأخذه من الناحية الصوتية التي ينشدها المحدثون من حيث تأثير الجرس ، وهذا لا يتحقق الا اذا تحقق التنافر بين الحروف ، ومن ثمة يكون انسجام الالفاظ التي تحتوي هذه الحروف ، ولهذا نراه يقدم أمثلة تقدم هذا مقصوده في التأليف حيث يروي انه ((قال بعض الشعراء لصاحبه أنا أشعر منك . قال : ولم ؟ قال : لاني أقول البيت وأخاه وأنت تقول البيـــت وابن عمـــه)) (3) .

ولا نستبعـــد أن يكون أبو العلاء المعري قد اهتم بالحروف وهذا يظهر جليا من بيت شعره اذ يشيـــر الى صفة من صفات تنافر الحروف وائتلافها وان كان يقصد معنى آخر اذ يقول : (4)

أعيـــان خل ، ولولا قدرة سلفت ... لم يكن الفرق بين الراء واللام

---

1 ــ البيان : 1 / 5
2 ــ البيان : 1 / 226
3 ــ البيان : 1 /
4 ــ رسالة الخطاء : أبو العلاء المعري : 227

ويحاول عالم من القدامى أن يعرف بالحروف ويحدد جوهرها التي تناساها المتكلمون وأن اهتموا بالأصوات (1) فيقول ((سميت الحروف حروفا لأن الحرف حد منقطع الصوت))(2) ويقسم الحروف الى حروف مهموسة ويحددها في جملة هي (سكت فحثه شخص) وجمع الحروف الشديدة في كلمتين هما : (أجدك قطبت) ، أما الحروف التي بين الشدة والرخاوة فهي مجموعة في كلمة أخرى هي : (يروعنا) (3) .

ويبين الحروف التي تتقارب والتي يمكنها أن تتجاور مثل العين والجيم وما الى ذلك(4)

وقد كان الرماني (296 هـ - 384 هـ) يقول قوله من الحروف : ((الحسن بتأليف الحروف المتلائمة فهو مدرك بالحس وموجود في اللفظ : فان الخروج من الثاء الى اللام أعدل من الخروج من اللام الى الهمزة لبعد الهمزة من اللام وكذلك الخروج من الضاد الى الحاء أعدل من الخروج من الالف الى اللام فإذا تتابع هذه الامور التي ذكرناها صار أبلغ منه وأحسن ، وان كان الاول بليغا حســــــــنا)) (5) .

واذا كان هؤلاء القدماء مثل الذين ذكرناهم على سبيل المثال لا الحصر ــ اهتموا بالحروف فانما اهتموا في حقيقة الامر باللفظ الذي يتكون من هذه الحروف التي لا يجمعها الا التأليف الذي يعني عند القدماء التركيب حيث يقول الجاحظ : ((الصوت هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا الا بظهور الصوت ، ولا تكون الحروف كلاما الا بالتقطيع والتأليف وحسن الاشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان مع الذي يكون بالاشارة من الدل

---

1 ــ سر الفصاحة : 5
2 ــ " : 15
3 ــ " : 23
4 ــ " : 21
5 ــ ثلاث رسائل في الاعجاز : الرماني : ص 72

والشكل والنقش والثني واستدعاء الشهوة وغير ذلك من الامـــور)) (1)

ولا يبتعد مفهوم التأليف الذي عناه الجاحظ عن المفهوم الذي عناه الرماني أيضا حين يقول : ((والتلاؤم تعديل الحروف في التأليف والتأليف على ثلاثة أوجه : متنافر، ومتلائم في الطبقة الوسطى ومتلائم في الطبقة العليا)) (2).

ويوضحه في مكان آخر قائلا : ((ودلالة الاسماء والصفات متناهية، أما دلالة التأليف فليس لها نهاية)) (3) .

ولا يختلف كثيرا معنى التأليف عند ابن سنان أيضا، وإن كان يحدد اللفظة فانه يقصد الحروف نفسها التي لولاها ما كان اللفظ ذكر حين يقول : ((فالتأليف فيه تعلق بحسب اضافة الكلمة الى غيرها)) (4) .

ولم نبتعد عن الرأي فيما نعتقد عندما قلنا ان مفهوم التأليف لا يخرج عما أدرجناه من كلام يذهب الى ان التأليف هو محافظة المبدع على قاعدة معاني الحروف التي لها دور فعال في اللفظة إذ هي التي تجعله متناسبا متماثلا أو متنافرا كما يوضح ذلك الجاحظ بقوله :

---

1 ـ البيان والتبيين : [illegible] : 5

2 ـ ثلاث رسائل في اعجاز القرآن : الرماني : 87

والملاحظة انه يعني بتأليف حروف متنافرة مثل قول الشاعر :

وقبر حرب بمكان قفر ۞ وليس قرب قبر حرب قبر

أما التأليف الاوسط فيتضح من تأليف حروف حسنة كقول الشاعر :

رمتني وستر الله بيني وبينها ۞ عشية آرام الكناس رميم

رميم التي قالت لجيران بيتها ۞ ضمنت لكم الا يزال يهيم

الا رب يوم قد رمتني رميتها ۞ ولكن عهدي بالنضال قديم

أما التأليف ذو الطبقة العليا فهو القرآن

3 ـ ينظر المرجع نفسه : 99

5 ـ سر الفصاحة : ابن سنان الخفاجي : 10[illegible]

وإذا كان الشعر مستويا وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا كان على اللسان عند انشاد ذلك الشعر مؤونة)) (1).

كما أن عبد القاهر الجرجاني لم يبتعد عما ذهب إليه الجاحظ ومن تبعه ، بالرغم مما قاله احسان عباس الذي يرى أن فكرة التأليف متعلقة بالمعنى وهي مرادفة للنظم (2) ، ذلك لان فكرة النظم هي مرادفة للتأليف وبعيدة عن المعنى الذي عناه احسان أو ما قصده بدليل قول عبد القاهر حين يقول : ((ولو كانوا في اللفظ والنظم يذهبون لكان محالا أن يقولوا : هو انسب (صفة من صفات الغزل) لان ذلك في صفة اللفظ والنظم محال)) (3) .

وقد عالج اللغويون والنحويون ظاهرة الحروف معالجة كافية ، اذ تنبهوا الى الظواهر التي يمكن أن تخرج بها عن الفصاحة ، وفسروا ظواهر الادغام والابدال والامالة والاستثقال والتخفيف وما الى ذلك ، وهذه المعالجة لم تكن الا خدمة للفظ كما انها لم تكن في الوقت نفسه الا خدمة للحروف أو ظاهرة الايقاع العربي ، وهذه المعالجة تتضح فيما سنورده دليلا على ذلك حيث اراد ابن جني أن يعقب على رأي من قال أن " كلمة " جاءت في بيت هي مبدلة لانها ثقيلة فقال : ((فاما قول من قال في قول تأبط شرا :

كأنما حثحثوا حصا قوادمه … أو أم خشف بذي شث وطباق

انه أراد : حثثوا ، فأبدل من الثاء الوسطى حاء فمردود عندنا ، وانما ذهب اليه البغداديون ، وأبو بكر بن السراج معهم ، وسألت أبا علي عن فساده فقال :

---

1 ــ البيان والتبيين : 1 : 66 ــ 67

2 ــ تاريخ النقد الأدبي عند العرب : 420

3 ــ ثلاث رسائل في اعجاز القرآن : الجرجاني عبد القاهر : 130

الحلق في فساده أي أصل القلب في الحروف، انما هو فيما تقارب منها وذلك : الدال و والطاء والتاء، والذال والظاء والثاء والهمزة والهاء والميم والنون وغير ذلك مما تقاربت مخارجه، فأما الحاء فبعيدة من الثاء، وبينهما تفاوت يمنع من قلب احداهما الى اختها قال : وانما (حثحث) أصل رباعي (حثثت) أصل ثلاثي، وليس واحد من لفظ صاحبه، الا أن (حثحثت) من مضاعف الاربعة و(حثثت) من مضاعف الثلاثة)) (1)

فهذا القول الذي يتقصى صحة الكلمة وعدم صحتها ووجه الابدال فيها وعدمه، لدليل على انهم اهتموا اهتماما كبيرا بالحروف ومخارجها.

واذا كان هذا التقصي يدلنا على أنهم اهتموا بالحروف، فان هذا الاهتمام لم يكن لذات الحروف في رأيي، وانما يتعدى ذلك الى الايقاع والصوت، والدليل على ذلك هو معالجتهم لالتقاء الساكنين في الكلمة الواحدة، لأن الساكن لا يكون الا في آخر الكلمة اذ كانت منفردة أو في آخر الجملة، لان العرب لا تبدأ بساكن ولا تقف على متحرك، ولكنه اذا جاء في وسط الكلمة فهناك شروط فيها ((أن يكون المقطع التالي له مبتدئا بصامت يماثل الصامت الذي ختم به المقطع السابق، وهذه الحالة الاخيرة هي ما عبر عنه اللغويون العرب القدامى (بالتقاء الساكنين) على حدهما، وهو أن يكون الحرف الاول حرفا لينا، والثاني مدغما في مثله نحو الضالين، و"دابة" و"مدهامتان".

فاذا نشأ هذا المقطع اتفاقيا، في غير هاتين الحالتين، حولته اللغة الى مقطع من النوع الثالث، مثل "يقوم" التي تصير عند الجزم "لم يقم" وكان الاصل فيها لم "يقوم" غير أن المقطع "قوم" هو في هذا النوع الرابع الذي تفر منه العربية ... وهذا المقطع الرابع لا يجوز في الشعر أصلا، الا في الوقف، واعني انه لا يجوز في مثال الضالين و"دابة" ومدهامتان)) (2).

---

1 ـ سر صناعة الاعراب : ابن جني : 1 : 197

2 ـ المفصل : ابن يعيش : 9 : 5

اذ أردنا أن نعرف دور الوزن في تحويل اللغة ، ومحافظة الشاعر على الايقاع في الشعر في مثل هذه الظواهر اللغوية ، هو أن " يوظف الشاعر اللغة توظيفا يريح الأذن من ناحية الايقاع .

ولهذا فر الشاعر العربي من استعمال مثل هذه الكلمات : (الضالين دابة ..وغيرها) ومن يريد استعمالها في الشعر فانه يضطر آنذاك الى ابدالها بحرف آخر مثلما فعل " كثير عزة " في مثل قولـــــه : (1)

وأنت ابن ليلى خير قومك مشهدا ۞ اذا ما احمأرت بالعبيـــــط العوامل

وقال أيضا : (2)

وللارض أما سودها فتجللت ۞ بياضا وأما بيضها فادهأمت

ونلاحظ هنا كيف عامل الشاعر الفعلين ((احمأرت وادهأمت)) اذ اضاف همزة عليهما .

واستثنى اللغويون العرب قدامى ومحدثين أنه تجنبا للاشتقاق اللغوي جاء في العربية وزن مثل وزن افعالّ على وزن " افعألّ " من باب التخفيف مثل اشمازّ فأصبحت اشمأزّ (3) .

واذا كان هذا صحيحا في الكلام ، فان الايقاع الشعري ، وخاصة منه الجانب العروضي هو الذي يجعل الشاعر يتحاشى مع اللغة هذا التحامل الذي لجأ اليه كثير عزة وغيره . وكما أوجد العرب القدامى طريقة في معاملة المضعف من أجل التخفيف وهو ما نلحظه في قول الشاعر عمران بن حطان : (4)

وقد كنت جارك حولا ما تروعني ۞ فيه روائع من إنس ومن جان

---

1 ـ ديوان كثير : 294
2 ـ المرجع نفسه : 323
3 ـ التطور اللغوي : د . رمضان عبد التواب 72
4 ـ لسان العرب : " مادة جنن " 249:16

وقد تدور هذه المسألة — مسألة الذكر — التي عالج بها القدماء الحروف هي التي أوحت الى العقاد بالقول انه قد ((يتقارب الحرفان حتى يقع بينهما الابدال على الالسنة مع اختلاف اللهجات ، ولكنه ابدال لا ينشأ من غموض الحرف والتباسه ، بل يأتي من اختلاف السهولة والصعوبة مع وضوح الحرفين ، فلا التباس بين الذال والدال بين الحاء والهاء ولا بين التاء والثاء . . . ولكن سبب الابدال بينهما أن حرفا منهما أسهل من حرف في اللهجة البدوية أو اللهجة الدارجة ، وهو مع ذلك مستقل واضح الاستقلال عند المقارنة بينهما في السماع)) (1) .

وعلى هذا الاساس نحترس من قول القائل اننا لم نجد عند القدماء تحديدا دقيقا للفظ كما لا نعثر على تحديد دقيق للمعنى (2) اذ اننا عندما نعود الى تراثهم الشعري نجد انهم شديدو الحساسية للفظة خبراء بتوهجها وعدم توهجها الشعري ، وعارفون بمواقعها في التأليف وما يمكن أن [...] تستدل به هو ما ينسب الى أم جندب (3) من تذوقها عندما قارنت بين بيت امرئ القيس في وصف فرسه وهو :

فللزجر الهوب وللساق درة ... وللسوط منه وقع أهوج منعب

وبين بيت علقمة :

فأدركهن ثانيا من عنانه ... يمر كمر الرائح المتحلب

تحتى آثارهن بحاصب ... وغيبة شؤبوب من الشد ملهب

---

1 — اللغة الشاعرة : 52

2 — نظرية المعنى في النقد العربي : مصطفى ناصف : 9

3 — رغم أن الرواية متكوك فيها وجاءت بروايات مختلفة في الموزباني : (29 — 30 — 33) الا ان المهم فيها ليست صحتها ونسبتها ، وانما المهم فيها أنها تحدد ذوقا فنيا آنذاك .

اذ لم تعجبها كلمة الزجر ، و الساق ، و السوط في بيت أمرئ القيس و بينما أعجبتها لفظتا علقمة " ثانيا و عنانه ، الفاظ أمرئ القيس تمثل بالنسبة لها العنف لفظا ومعنى ، بينما تمثل الفاظ علقمة السهولـــة و الليـــن .

ومن هنا قلنا أن العربي القديم كان يحدس اللغة حدسا عجيبا ، وهو ما تؤكده القصة التي تروى عن " النضر بن شميل " ((انه دخل على المأمون عند قدومه مرو ، فمثل بين يديه و سلم فقال له المأمون : اجلس ، فقال : يا أمير المؤمنين ما أنا بمضطجع فأجلس ، قال : فكيف تقول ؟ قال : قل اقعد ، فامر له بجائزة)) (1) .

و من هنا جاء اهتمام النقاد العرب القدامى في الاشادة بفصاحة الكلمة نظرا لما لها من دور من ناحية الصوت و من ناحية المعنى و التأثيـــر ، و في السياق تحمس الجاحظ الدفاع عن اللفظة الجميلة ، و رأى ((أن المعاني مطروحة في الطريق ... وانما الشأن في اقامة الوزن ، و تمييز اللفظ ، و سهولته ، و سهولة المخرج ، و في صحة الطبع ، وجودة السبك ، فانما الشعر صناعة و ضرب من النسج ، و جنس من التصوير))(2)

ان الشكل المحكم وحده يجعل من الاديب متفردا بأسلوبه ، اذا تأنق فيه ، أما المعاني فهي ملك الناس جميعـــا ، و الجاحظ يقر بأنه لم يكن وحده داعيا الى هذا ، وانما سبقه الرواة الى هذا الحمل و الاسلوب في التعامل ، فهم ((لا يقفون الا على الالفاظ المتخيرة و المعاني المنتخبة، وعلى الالفاظ العذبة ، و المخارج السهلة و الديباجة الكريمة وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد وعلى كلام له ماء و رونق وعلى المعاني التي اذا صارت في الصدور عمرتها و اصلحتها من الفساد القديم ، و فتحت للسان باب البلاغة ، و دلت الاقلام على مدافن الالفاظ واشارت الى حسان المعاني ، وهؤلاء أكثرهم من رواة الكتــــاب)) (3) .

---

1 ـ ثلاث رسائل : الخطابي : 26

2 ـ الحيوان : 3/ 131 ـ 132

3 ـ البيان : 4/ 24

ومهما يكن من أمر فان اللفظ عند القاضي الجرجاني (ولد 290 هـ - ت 366 هـ) يعتبر عماد الشعر موضحا ذلك بقوله : ((واذا اردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب وعظم غنائه في تحسين الشعر فتصفح شعر جرير وذي الرمة في القدماء والبحتري في المتأخرين ... ودع عنك قولك هل زاد على كذا وهل قال الا ما قاله فلان ، فان روعة اللفظ تسبق بك الى الحكم)) (1)

كما أننا نجد الخطابي (319 هـ - ت 388 هـ) يعدو المعاني نفسه مؤكدا أن المزية في اللفظ (2) واذا كانت جهود الرماني والخطابي تعد على هامش النقد الادبي (3) ، فان الباقلاني (ت 403 هـ) أستطاع أن يفيد من النقد - بالرغم من أنه يعالج قضية الاعجاز القرآني - وأن يتتبع الشعراء بالنقد ، ورأى أن التصوير واللفظ من المعالم التي لا ينبغي للاديب أن يغفل عنها ، فالشعر عنده هو ((تصويـــر ما في النفس المضمـــر)) (4) .

كما أننا نجد الباقلاني يؤكد دائما المعنى نفسه ، خدمة واهتماما باللفظ اذ يدرج حديثا عن تذوق العرب للفظ ومناسبته للفظ آخر في الشعر ، حين يعلق على قول أبي تمـــام :

كريم متى أمدحه أمدحه والورى معي ومتى ما لمته لمته وحدي

فيقول : ((ذكر لي الصاحب بن عباد انه جارى أبا الفضل بن العميد في محاسن القصيدة حتى انتهى الى هذا البيت فذكر له أن قوله أمدحه أمدحه معيب لثقله من جهة تدارك حروف الحلق ، ثم رأيت بعد ذلك المتقدمين قد تكلموا في هذه النكتة فعلمت أن ذلك شيء عند اهل الصنعة معروف)) (5) .

واذا تجاوزنا فكرة أصحاب الاعجاز وتعلقهم باللفظ ، فاننا نجد من الادباء الآخريـــن من تبع الجاحظ في هذا المذهب اللفظي ، وأعطاه الاعتبار اللازم له ، كابن طباطبا

---

1 - الوساطة : 30
2 - ثلاث رسائل : الخطابي 59 - 60
3 - تاريخ النقد الادبي : أحسان عباس : 345
4 - اعجاز القرآن : الباقلاني : 121
5 - نفســه " : " : 113

الذي نستنبط من خلال قوله أنه ينتهي للفظ الى حد الافتضاح ، وذلك لان اللفظ يتمتع بمزية صوتية تؤثر في النقاش من خلال الصوت .

وجدير أن نذكر هنا أن أدباء العرب ، عندما اهتموا بالصوت اللفظي ، كان اهتمامهم ذا قيمة أكثر من اصحاب نظرية الاوزان الصوتية ، اذ أن هذه النظرية لا يمكنها أن تتذوق الالفاظ ، فهي لا يمكنها أن تحدد صوت اللفظ الا من ناحية الذبذبات من حيث الارتفاع والانخفاض ، والحدة وما الى ذلك ، بحيث اذا قارنا هذه العملية المخبرية تجاه الالفاظ بأصوات الالفاظ التي اهتم بها أدباء العرب القدامى ، نجد اننا نفضل لفظة على لفظة من خلال الصوت للكلمات ، ولهذا نبه النقاد القدامى الشعراء الى احترام الاذن ويظهر هذا التنبيه ما قاله " ابن طباطبا " حيث يقول : ((فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه ، و الانف يقبل الشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث ، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر ...)) (1) .

واذا كانت دعواه هذا الى اللفظ الجميل لا تظهر لنا الا بالقياس والاستنتاج ، فان دعواه تتجلى مكشوفة أكثر عندما يحث الناشئ على الاهتمام باللفظ والعناية به ، اذ يقول : ((فاذا انتهت القصيدة عاد عليها يتأمل ألفاظها فاستغنى عند كل لفظة مستكرهة ووضع بدلها لفظة سهلة نقيــــــــة)) (2) .

وقد يكون هذا النص ، والذي انتبه اليه عز الدين اسماعيل واستخلص من كلمة الايقاع ، الآتي من الالفاظ ، فتأكيدهم الالفاظ السهلة الجميلة والعذبة ، انما هو تأكيد الايقاع .

و ((لعلهم حين استعملوا كلمة أوقع لم يكونوا بعيدين عن مفهوم الايقاع كما يتمثل فـــــي الشعر ... وهكذا اتخذوا من هذه القوانيــن الايقاعيــة أساسا للحكم على الاثار الادبية المختلفـــــــــة)) (3) .

---

1 ـ عيار الشعر : ابن طباطبا : 14
2 ـ نفسـه : 5
3 ـ الاسس الجمالية في النقد العربي : عزالدين اسماعيل 232 ـ 233

وهذا ما يقرره المبدعون أنفسهم ، حين اعترفوا في أحاديث مختلفة يفسرون من خلالها عملية الابداع اذ يقول الشاعر رضا صافي : ((بعد الانتهاء من نظم القصيدة أعيد النظر فيها فاستبدل ببعض كلماتها كلمات غيرها وأحيانا أنقل بيتا من مكان لآخر في نفس مقطعه)) (1) .

ويعترف الشاعر محمد الاسمر في اجابة له يثبتها الباحث مصطفى سويف — في السياق نفسه — بقيمة الالفاظ واستبدال الالفاظ حين يقول : ((ومن أهم هذه الادوات الشعور الصادق والقدرة على صياغة هذا الشعور في الالفاظ المتخيرة)) (2) .

ويؤكد شاعر آخر القول نفسه في تأييد ما نحن بصدده في تغيير الالفاظ وهو عادل الغضبان حين يقول : ((عندما يفيض الجنان بالبيت في الشعر وتتسلم زمامه قافية وطيدة الاركان أشعر أن قدرة خفية هي التي تملي علي . كذلك عندما أعود الى الالفاظ والاساليب لا تثبت من مواضعها ولي في ذلك عناية تامة بموسيقى الالفاظ ورنينها في السمع)) (3) .

واذا جئنا الى هذا الاستبدال اللفظي وحاولنا معرفته ، وتفسير هذه الظاهرة من حيث علاقتها بالشعر والعروض ، فاننا نقول أن تغيير هذه الالفاظ تتطلبها مسألة ذوقية تعود الى الصوت وعذوبته في اللفظ المتغير ، وهو أمر يختلف باختلاف المبدعين والنقاد لانه مسألة ذاتية .

أما اذا بحثنا هذا التغيير اللفظي من حيث علاقته بالعروض ، فان المسألة تنقسم في هذا المجال على قسمين ، ففي القسم الاول يمكن القول أن الكلمات المختارة — لانها أوقع عند هذا التغيير قد تقتضي التفعيلة الواحدة كأن نستبدل كلمة بكلمة كما يجري لهذا البيت :

---

1 — الاسس النفسية للابداع الفني : د . مصطفى سويف : 230
2 — المرجع نفسه : 234
3 — المرجع نفسه : 230

وليس الذي يجري من العين ماؤها & ولكنها نفس تذوب فتقطــــــــر

فيمكننا أن نستبدل كلمة " نفس " بكلمة " قلب " دون أن يختل الوزن ، وذلك لأن اللفظيين تتمتعان بالصيغة الوزنية نفسها . ومن هنا يكون تغيير الكلمات سهلا ، وهذا ما نسميه بالوزن الصرفي للكلمات العربيـــــــــــة .

وقد تكون هذه الخاصية في اللغة العربية هي التي سمحت للرواة العرب أن يختلفوا في رواية البيت الواحد اذ يتصرفون في كلمات كثيرة ، كما نرى في بيت عنترة ، فالمشهور هو أن عنتــــــــــرة يقــول :

هل غادر الشعراء من متردم & أم هل عرفت الدار بعد توهم ؟

لكننا نجد الشطر الاول منه يروى برواية أخرى ، اذ استبدل الراوي كلمة متردم بمترنم هكذا : ((هل غادر الشعراء من مترنم)) (1) .

وقد نبه الجاحظ الى هذه العملية عند ما قال انهم لا يقفون الا على الالفاظ المتخيرة ، وقد أشرنا سابقا الى هذا القول .

ولكن هذا التغيير لا يكون سهلا دائما اذ يتعذر في كثير من الحالات هذا التصرف وذلك لأن الحروف العربي لا يخضع للوزن الصرفي دائما ، كأن تتركب تفعيلة واحدة من وحدات لغوية متباينة مثل قولنا ((قد كان لي)) وهو تركيب يعطينا تفعيلة خليلية كاملة هي " مستفعلن " .

وبهذا نستطيع القول بأن اهتمام القدامى باللفظ الجميل ، ذي الصوت المؤثر ، كان وراءه دافع الذوق أكثر من دافع الوزن الشعري كما بينا .

وبالرغم من هذا فانه يمكن القول ايضا أن هذا الذوق يخدم في النظرية التي اهتمت بالوزن الصوتــــــــــــي .

---

1 ــ الفصول والغايات : ابو العلاء : 138

ان النقد القديم يزخر بالنقد الذي يهتم بالايقاع اللفظي، و تفاوت النقاد العرب القدامى في درجة الأخذ به، و لكن هذا التفاوت لا يهم بقدر ما يهمّ شئ نهدف اليه في بحثنا هذا وهو اهتمامهم الشديد بهذا الايقاع، كاهتمام ابن الاثير الذي يبدو أنه شديد الحساسية للفظ (1) لذلك نراه يعتب على أبي تمام حينما استعمل كلمات من مثل " نعونات " و " تيهان " و " على لسيتي " فاللفظتان الاوليان لو وقعتا في الشرات — على حد قوله — لصار طعا أجا، و اللفظة الثالثة من الكلام السخيف (2) .

و تبلغ حساسيته للفظ أوجها عندما يقارن بين الفاظ أبي تمام و الفاظ البحتري في الشعر، اذ يبيّن أن ((الفاظ أبي تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم، و أستلأموا سلاحهم، و تأهبوا للطراد، و ترى الفاظ البحتري كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات قد تحلين باصناف الحلي)) (3)

و يبدو أن السبب الذي جعلهم شديدي الحساسية للفظ و الاعتناء به، هو أنهم لاحظوا كثيرا من الامور الادبية و المعاني الادبية التي بقيت ما هي، و انما الذي يتغير، فيؤثر أكثر في القارئ، هو الشكل، و أقصد به اللفظ — رغم وجود عناصر فنية أخرى ليس هذا باب الحديث عنها — .

و في هذا المضمار، حاول الجاحظ أن يفسر سبب تأييده للفظ بدليل واقعي مستمد من أبيات لعنترة العبسي، و كان قد تداولها جمع من الشعراء، و لكنهم لم يصلوا الى ما وصل اليه عنترة من الناحية الفنية حيث يقول عنتـــــرة :

---

1 — تاريخ النقد الادبي : احسان عباس : 606
2 — المثل السائر : ابن الاثير : 2/ 59 — 60
3 — المرجع نفسه : 1/ 240
4 — الحيوان : 3/ 311 — 312

جادت عليها كل عين ثرة ... فتركن كل حديقة كالدرهم

فترى الذباب بها يغني وحده ... هزجا كفعل الشارب المترنم

غردا يحك ذراعه بذراعه ... فعل المكب على الزناد الاجذم

وما يقوم أساسا تطبيقيا أيضا، محتويا فاعلية كبيرة، تبين الطاقة السحرية للفظ، هو ما قال به بشار عاقدا مقارنة بين بيته وبيت " سلم الخاسر " اذ يقول بشار :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته ... وفاز بالطيبات الفاتك اللهج

ويقول " سلم الخاسر " :

من راقب الناس مات غما ... وفاز باللذة الجسور

قال بشار بتذوق الشاعر العارف لاسرار الكلام، وهو يقارن بينهما : ((ذهب ابن الفاعلة ببيتي)) (1)

وهذا يدلّ دلالة واضحة على أن تفضيل بشار لبيت الخاسر — وهو اعتراف قلما يكون عند الادباء — آت من ايمانه بالايجاز، وقدرة تحكم اللفظ الجميل في المعنى الطويل، اذا ما عرفنا أن بيت بشار من البسيط التام، وأن بيت " سلم الخاسر " من مجزوء البسيط، كما يسميه العروضيون — مع ما توحي به فكرة المجزوء والايجاز من تقارب لفظي ومعنوي .

وبهذا يتضح لدينا أن هؤلاء الذين اهتموا بالالفاظ لم يفضلوها على المعاني من حيث كونها اسمى من المعاني، وانما لكون أن هذه الالفاظ تؤثر بأصواتها اذا ما كانت مؤلفة بانسجام في القارئ، لانها تتميز بالايقاع المنبعث من هذه الاصوات .

وهذه المزية لم ينكرها من انحاز الى المعاني جملة كما عرف عن عبد القاهر الجرجاني في نظر بعض الادباء والباحثين لكونه فتح ثغرة في النقد بتحيّزه الى المعنى (2) "

---

1 — الاغاني : الاصبهاني : 3 / 199، وينظر طبقات المعتز : 100

2 — شكل القصيدة : جودت فخر الدين : 213

بحيث انه وقع في التباس من أمره (1)

ولعل هؤلاء الادباء استلهموا حكمهم مما كتبه عبد القاهر عندما قسم البلاغة الى علم البيان وعلم المعاني ، وبذلك لم يعط أهمية لعلم البديع الذي يهتم بالالفاظ من حيث تجانسها و معاكستها بعضها بعضا (2)

ولكنه (أقصد عبد القاهر) رغم كل هذا التمييز السافر لما يظهر لبعض الباحثين ، فانه يمثل قمة الاعتدال ، لانه لم يبخس حق اللفظ والنظم ، و ذلك لانه يقصد بالنظم تآلف الالفاظ مع بعضها وتناسبها .

و هذا يظهر من وقوفه عند كلمة " الاخدع " (3) التي يستحسنها في بيت " الصمة بن عبد الله بن طاثيس " عندما يقول :

تلفت نحو الحي حتى وجدتني & وجعت من الاصغاء ليتاو أخدعا

و يستحسنها في بيت البحتري الذي يقول :

واني وان بلغتني شرف الغنى & واعتقت من رق المطامع أخدعى

و وقوفه عند الكلمة نفسها مشيرا الى قبحها في بيت أبي تمام الذي يقول :

يا دهر قوم من أخدعيك فقد & أضججت هذا الانام من خرقك

وفي كلتا الحالتين فان عبد القاهر الجرجاني يقف مع قيمة اللفظة العذبة التي تؤلف مع ما يناسبها من الفاظ ايقاعا عذبا و نظما جميلا .

فهو اذا لم تعجبه كلمة ((أخدعيك)) في بيت أبي تمام فلانها لم تنسجم مع ما جاء قبلها و بعدها .

و بهذا يمكن أن نقول انه مع اختيار الالفاظ ايضا ، و مع فنيتها و فصاحتها ، و نظمها و لو لم يكن مع ما نقوله لما اعترف بقيمة الالفاظ من حيث الاصوات و من حيث جمالها

---

1 ـ الايضاح : القزويني : 1 / 53
2 ـ علم البديع : عبد العزيز عتيق : 23
3 ـ دلائل الاعجاز : 90 ـ 91

اذ فاضل بين الالفاظ حين يقول : ((أين عسالين الله وحدا)) من افعان البان)) ؟ أين " الصهصلق " من " الصهيل " ؟ وأين الشخ من شم ؟ وأين الذي يروق من ، العجوز وأين الحدوكس من " الاسد " ومن " الليث " وأين " الديم " من الطريق ومن السبيل ؟ الى آخر ما لا يحصى من الالفاظ الحوشية الثقيلة ، وما يرادفها من الالفاظ السلسة المستعذبة)) (1) .

وبهذا نأتي ونقرر بأن النقد العربي القديم اهتم باللفظ من ناحية ذوقية صرفة ، فضلا عن كونه صرفا ، وبهذا تميز عن النظرية الصوتية للوزن كما أننا يمكن ان نقول ان القدامى لم يهملوا المعنى كما هو معروف عند عبد القاهر الجرجاني ولا لانه لم يهمل الصوت اللفظي وما يشي به من تأثيرات في القارئ أو السامع .

ولهذا السبب الذي يتميز به اللفظ درسوا الحروف وتآلفها وتنافرها باسهاب كبير وتوجهوا الى دراسة الالفاظ الشاعرية ، واثبتوا ان لنغمتها تأثير ، بما تتميز به اللغات الأخرى كما انهم اعطوا قيمة للمعنى وبذلك تميزوا أيضا عن النظرية الغربية للصوت الوزني التي تنظر الى الوزن الصوتي للغة خاليا من المعاني ، وهذا ما يوضحه صاحبا كتاب " نظرية الادب " اذ قالا ((ان العوامل تتواصل ، وهي مضطرة لان تتواصل المعنى : لذلك يستنتج من هذا عدم وجود شئ اسمه المقاطع الثابتة ... على اعتبار ان المدة التي لا تظهر الا في الحروف الصوتية وفي تلفيف من الاحرف انما هي ، تتعرض على الدوام لان يقاطعها الضغط .

وقد اظهر علم الاوزان الصوتية ايضا عدم وجود تساو في الزمن ، لان المدة القابلة للقياس تتنوع كثيــرا ... لان المقطع القصير قد يكون من الناحية الصوتية أطول مـن المقطع الطويل ... فلا اعتراض أن معطيات الراسم ذات صلة مباشرة بدراسـة

---

1 - دلائل الاعجــــاز : 197

الاوزان ، افتراض مغلوط . . . فالنظرية الموسيقية (1) في الاوزان على حق حين تقول أن كل هذه التمييزات في المدة والشدة والحدة نسبية ذاتية .

غير أن نظريتي الاوزان الصوتية والموسيقية . . . تتأكدان تنطبق على تلك التلاوات وهما تتجاهلان أن المنشد قد يخطئ أو يصيب)) (2) .

---

1 ـ النظرية الموسيقية ((تقوم على افتراض . . . أن الوزن في الشعر . . . يماثل الايقاع في الموسيقى ولذلك من الافضل أن يمثل في نوطة موسيقية)) نظرية الادب : رنيه ويليك ـ اوستن وارين : 173

2 ـ المرجع نفسه : 173 ـ 174

وإذ كانت هذه الالفاظ والحروف التي اهتم بها النقاد من وجهة ذوقية – لا اهمية لها من ناحية الوزن العروضي ، فان الحروف – والالفاظ نفسها في الشعر لها دور وزني اذ تتركب في خيط خفي يجمعها ، وتصبح متسقة ومنسجمة من الناحية العروضية ، ومن هنا ص أن نعرف اذا ما كان لها هذا الدور العروضي أم انها بعيدة من الناحية العروضية ، ولا صلة لها البتة بالوزن .

ان هذه الالفاظ والحروف أو الابنية التي تؤلف البنى اللغوية الاخرى المتتابعة، اصطلح على تسميتها – اذا اراد الشاعر ان يحافظ على الايقاع يزيد حرفا أو يغيره أو يحذفه – بالضرورة الشعرية – وهي تنقسم الى ضرورات زيادة ، وضرورات نقص وضرورات تغيير اذ قيد العروضيون هذه الضرورات بتفصيلات مطولة ومسهبة ومن جدير بنا أن نحاول أن نلخص – قدر الامكان ، ما صنفوه في هذا الباب ، قبل أن نتعرف لمناقشتها من الناحية العروضية متسائلين عما اذا كانت تلتقي هذه الضرورات الشعرية مع الوزن أم لا تلتقي .

ان العلماء القدامى ، صنفوا حالة الضرورات ، كما سبق الذكر الى ضرورات بالحذف والتغيير والزيادة مع العلم ان هناك من صنفها من العلماء ترتيبا آخر ((غير هذا الترتيب فرتب الحسن منها بباب والقبيح منها بباب آخر .

ومنهم من رتب الضرائر على أبواب النحو ولكل وجهة .)) (1)

ونرى أن ما نختاره مرتبا حسب الحذف والزيادة والتغيير أسهل من هذين التصنيفين اللذين ذكرهما الامام الآلوسي – علما ان الحسن والقبيح قريب جدا الى مبدأ الفقه وأن الترتيب النحوي متشعب تشعب النحو – نفسه – ولهذا نرى أن تغيير الحذف – يحتوي على قائمة طويلة جدا من الامثلة والانواع اللغوية التي يحدث فيها هذا الحذف ، ولهذا سنكتفي بذكر بعضها – لكي نعرف بقدر الامثلة – حدود التقائها مع باب العروض وهي على سبيل المثال – لا الحصر – :

---

1 الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر : السيد محمود شكري الآلوسي : 56

حذف نون لكن : ونرى ذلك في قول الشاعر النجاشي الحارثي :

فلست بآتيه ولا أستطيعه ¤ ولاك اسقني ان كان ماؤك ذا فضل

وحذف الالف من لفظ الجلالة مثل قول الشاعر :

الا لا بارك الله في سهيل ¤ اذا ما الله بارك في الرجال

وقال الشاعر آخر في مثل هذا النوع :

اقبل سيل جاء من عند الله ¤ يحرد حرد الجنة المغلة

ومن ظواهر الحذف ما نجده في ترخيم غير المنادي ايضا حيث يقول عبيد ابن الابرص

" ليبرحي على المنون بخال " والشاعر يقصد " خالد " اسم خالد
ومثل قول امرئ القيس :

لنعم الفتى تعشو الى ضوء ناره ¤ طريف بن مال ليلة الجوع والخصر

وهو يريد ابن مالك فحذف الكاف

ومثل قول ابي النجم اذ حذف فيما جاء في القافية اذ قال :

تضل منه ابلي بالهوجل ¤ في لجة امسك فلانا عن فل

وهو يقصد عن فلان

ومن امور الحذف الاخرى ما نجده في اختفاء النون في هذا البيت وهو لحميد بن الارقط اذ يقول :

قدني من نصر الخبيبين قدي ¤ ليس الامام بالشحيح الملحد

والقياس أن يقول الشاعر " قدني " وليس " قدي "
ولم يتردد الشعراء في حذف بعض الحروف الاصلية من الكلمة مثلما نجد في (اللذين واللتين) اذ قال الاخطل : ابني كليب ان عمي اللذا

قتلا الملوك وفككا الاغلال

وقال الشاعر بحذف النون من " الذين "

وإن الذي حانت بفلج دماؤهم ۞ هم القوم كل القوم يا أم خالد

كما اننا نلاحظ حذفاً يعتري " اللتين " في قول الشاعر التالي :

هما اللتا لو ولدت تميم ۞ لقيل فخر لهم صميم

كما أن العروضيين اجازوا حذف " واو" هو وياء هي " والشاهد على ذلك قول الشاعر :

فبيناه يشري رحله قال قائل ۞ لمن جمل رخو الملاط نجيب

فالواو محذوفة في كلمة " فبيناه " اذ تقديرها ((فبينا هو يشري)).

اما حذف الياء من هي فنجده في قول الآخر :

هل تعرف الدار على تبراكا ۞ دار لسعدى اذه من هواكا

كما اننا نجد في مواضع أخرى يذكرون حذف الالف من الكلمة كقول الشاعر :

أعلقت بالذئب حبلا ثم قلت له ۞ الحق بأهلك واسلم أيها الذيب

أما تقود بها شاة فتأكلها ۞ أو أن تبيعه في بعض الاراكيب

فحذف في كلمة " تبيعه " الالف اذ الاصل فيها هو ان تبيعها .

وقال آخر في السياق نفسه ((وسائي الهجان فيما ودي)) والاصل ان يقول " وسائي "
كما أننا نجد الشعراء يتصرفون في حذف " واو الصلة والتمكين " كما يشاءون اذ نجد الشاعر يقول :

وأشرب الماء ما بي نحوه عطش ۞ الا لان عيونه سيل واديها

فانه سكن الهاء في " عيونه " والاصل فيها الحركة، كما اننا نجد " واو" الهاء في مثال ثابتة وفي مثال آخر محذوفة كما هي في قول الشاعر :
((فظلت لدى البيت العتيق اخيله)) اذ ان الواو ثابتة في كلمة " اخيله " الناتجة من اشباع الضمة أو الضمة ، في حين نجد هذا الحذف أو الزيادة في بيت واحد مثل القول المنسوب الى الشماخ .

له زجل كأنه صوت حاد ۞ اذا طلب الوسيقة أو زمير

س أن " هاء " له موصولة بالواو أما " هاء " كانه فهي غير موصوله " بالواو"

كما أننا نجد في أمور الحذف أيضا ، أن الشعراء يحذفون لام الامر، تقول متمم بن نويرة :

على مثل اصحاب البعوضة فاخمشي ﴿ لك الويل حر الوجه أو يبك من بكي

كما ان ابن عصفور يؤكد حذف النون من الفعل الحامل لنون التوكيد " لا أفعلنّ" ويعده ضرورة (1) و أنشد قول الشاعر :

و قتيل مرة أثأرنّ فانه ﴿ فرغ وإن أخاكم لم يقصد

ويمكن أن نقول ان تخفيف " المشدد " يعد من الحذف ، مثل الذي يظهر في قول الشاعر حيث يقول :

قالت سليمى ليت لي بعلا يمنْ ﴿ يغسل جلدي و ينسيني الحزنْ

وحاجة ما ان لها عندي ثمنْ ﴿ ميسورة قضاؤها منه ومنْ

قالت بنات العم يا سلمى وإنْ ﴿ كان فقيرا معدما قالت وإنْ

اذ أننا نجد الاصل في " يمن " يمنّ " .

كما أننا نجد حذفا في بعض الكلمات التي وقعت في الحشو ، مثل التي تقع في القافية وهو ما نعثر عليه عند المتنبي حيث يقول :

حشاي على جمر ذكي من الغضى ﴿ وعيناي في روض من الحسن ترتع

والاصل في كلمة ترتع التي جاءت في القافية ان تأتي " ترتعان"

ومما حذفه الشعراء في اشعارهم ايضا هو نون التوكيد كما جاء في قول الاضبط ابن قريع :

لا تهين الفقير علك أن ﴿ تركع يوما و الدهر قد رفعه

والاصل في كلمة " تهين " ان تجئ على صيغة " تهينن" لان النون الاخيرة وهي نون التوكيد ، ومثل هذا الحذف فيها كثير .

---

1 – ضرائر الشعر : لابن عصفور الاشبيلي : 157

ينباع من ذفرى غضوب جسرة ☆ زيافة مثل الفنيق المكدم

فالالف في كلمة " ينباع " نتج عن اشباع حركة الفتح . أما ما تولد من حركة الكسرة فهي الياء في كلمة " صياريف " والاصل أن تكون "صيارف" في مثل قوله الفرزدق

تنفي يداها الحصى في كل هاجرة ☆ نفي الدراهيم تنقاد الصياريف

أما أنواع الزيادات الاخرى فمنها " الفاء والواو الصاقتين " ونلحظ ذلك في قول أمرئ القيـــــس :

فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى ☆ بنا بطن خبت ذي قفاف عقنقل

فالفاء في أول الكلام يمكننا أن نعتبرها زائـــــدة .

ونلحظ ذلك أيضا في قول الآخـــــــر :

حتى اذا قملت بطونكم ☆ ورأيتم أبناءكم شبـــوا

وقلبتم ظهر المجن لنا ☆ أن اللئيم العاجز الخب

" فالواو " في أول البيت الثاني ، يمكننا اعتبارها زائدة

وفي مثل السياق نفسه يقول ربيعة بن مقروم الضبي من قصيـــدة :

ولقد أصبت من المعيشة لينها ☆ وأصابني منه الزمان بكلكـل

فاذا وذلك كأنه ما لم يكـن ☆ الا تذكره لمن لم يجهـل

ويؤكد بعض العروضيين أو النحويين ممن اهتموا بالضرائر الشعرية أن الواو في مثل قوله في البيت الثاني تعتبر زائدة (1) .

وتتضح الزيادة في قول القائل :

يموت أناس أو يشيب فتاهم ☆ ويحدث ناس والصغير فيكبـر

والشاعر يريد أن يقول : والصغير يكبـــــر

وتظهر هذه الزيادة في الفاء وفي عطف تراكيب رأيناه داخل الشعر ، مثل ما جاء في قول أبي بكيـــــر :

فرأيت ما فيه فثم رزئته ☆ فلبثت بعدك غير راض معشي

فالشاعر يريد أن يقول " ثم رزئته " وتعتبر الفاء زائدة هنا على حد قولهم .

(1) ضرائر الشعر : ابن عصفور : 73

ومن ضرب الحذف هو حذف لام الامر، اذ حذف لام الامر من فعل "يبك" واصله "ليبك" كقول الشاعر متمم بن نويرة :

على مثل اصحاب البعوضة فاخمشي ‎ ‎ لك الويل حر الوجه او يبك من بكى

وظاهرة الحذف اكثر من أن تحصى في هذا المجال الضيق (كحذف واو الضمير) مثل واو الجمع في كان اذ تأتي في الشعر بغير واو الجمع والالف كقول الشاعر ((ولو أن الاطبا كأن حولي)) بمعنى كانوا حولي .

كما نجد انهم يحذفون نون التثنية كقول القائل : ((هما خطتا اما اسار ومنة)) والمقصود هو خطتان ويحذفون هاء التأنيث من المفرد عند التثنية، ويجزفون التنوين، ويجوز عندهم حذف الف كلتا اذ تصبح (كلت) . ويجيزون لانفسهم كذلك حذف "ما" النافية مثل مازالت "فتىء" "زالت" كما اجازوا حذف نون ليتني كقول الشاعر :

كمنية جابر اذ قال ليتي ‎ ‎ أصادفه وأفقد جل مالي

اما الحروف او الالفاظ أو التراكيب التي تضاف الى الوزن الشعري، أو يحاول الشاعر اضافتها لحاجة في نفسه فهي تراكيب كثيرة، وهي زيادة قد تلحق الآخر وقد تلحق الحشو، ويمكن ان تلحق الاول من البيت الشعري .

فما يلحق الآخر، هو ما يضيفه الشعراء لاتمام القافية كقول الراجز :

وما عليك ان تقول كلمــــا ‎ ‎ سبحت أو صليت ياللهم مـا

أردد علينا شيخنا مسلمـا ‎ ‎ من حيثما وكيفما وأينمـــا

فاننا مـن خيره لن نعدما

ونلاحظ ان الراجز اضاف "ما" بعد "اللهم" كما ان العروضيين أو النحويين - اذا صح ذلك - اشاروا الى أن الخزم زيادة وتصنفه في رتب الضرورة الشعرية، واشترطوا أن تكون الزيادة "ما دون خمسة احرف على أول الشطر حرفا فما فوقه الى اربعة احرف وما فوق ذلك شاذ ويكون الزائد لمعنى من المعاني كحروف العطف والاستفهام، فان زيادتها كثير ولا تدخل في التقطيع وهذا جائز أول كل بحر للعرب دون المولدين))(1)

ومثل هذه الزيادة ما جاء في قول الشاعر :

واذا انت جازيت امرء السوء فعله ‎ ‎ أتيت من الاخلاق ما انت راغبـا

---

1 - الضرائر : الآلوســـي : 202

فالواو في أول البيت تعتبر زيادة وهي خارجة عن البحر اذا ما حذفت يبقى الوزن صحيحا، أما الزيادة بحرفين فهو ما نجده في قول الشاعر :

يا حار بن ناجية بن ذروة انني ... أبغى وتغلق دوني الابواب

" فالياء" في هذا البيت زائدة ويكون وزن البيت بدونها صحيحا وهو من الكامل بلغة الخليل . أما الزيادة بثلاثة أحرف فهو ما يوضحه قول الآخر :

نحن قتلنا سيد الخزرج ... ~~فلم يخطئ فؤاده~~ سعد بن عباده
رميناه بسهمـــم ... فلم يخطئ فـــــــؤاده

فكلمة " نحن" تعتبر زائدة، ويكون البحر بدونها أيضا صحيحا، وهو من بحر الهزج .

وما يعتبر زيادة بأربعة أحرف، هو ما نجده في البيتين المنسوبين لعلي بن أبي طالب حين يقول :

أشدد حيازيمك للموت ... فان الموت لاقيـــــك
ولا تجزع من المـــوت ... اذا حل بواديـــك

فكلمة " اشدد" في هذين البيتين زائدة، واذا حذفناها لا يختل وزن البيت .

كما اننا نجد من العروضيين مثل الاخفش(1) من ذكر هذه الزيادة في أول الشطر الثاني من مثل قول الشاعر :

كلما رابك مني رائب ... ويعلم الجاهل مني ما علم

" فالواو" قبل كلمة " يعلم" في البيت جاءت زائدة، وهو من مجزوء الهزج .

كما أن هناك زيادات تنبع من خلال اللغة نفسها، وأقصد بها الحركات التي تتولد عنها زيادة كالفتحة والضمة والكسرة، فاشباع الضمة التي تتولد عنها الزيادة هو ما نلاحظه في مثل هذين البيتين :

الله يعلم أنا في تلفتنـــا ... يوم الفراق الى أحبابنا صور
وانني حوثما يثني الهوى بصري ... من حوثما سلكوا أدنو فأنظور

فالواو في كلمة " انظور" من البيت الثاني زائدة، وهي ناتجة عن اشباع الحركة .

أما ما نجده من اشباع حركة الفتحة فهو ما يوضحه قول عنتـــرة :

---

1 ـ الضرائر : الآلوســـــي : 283

واذا تتبعنا هذه الزيادات فهي كثيرة ، ومنها زيادة ((كان)) في سياق الكلام مثل قول الشاعر :

سَراةُ بني أبي بكر تسامى ٭ على كان المسوَّمةِ العِرابِ

ومن مثل هذه الزيادات التي يذكرها النحويون أو الصرفيون "أوَ" بعد ما تنفك كما قال ذو الرمة :

حراجيج ما تنفك الا مناخة ٭ على الخسف أو نرمي بها بلداً قفرا

وزاد الشعراء في الاسم الياء اذ نجد ذلك مثلا في قول عمرو بن ملقط الطائي وهو شاعر جاهلي :

مهما لي الليلة مهما ليه ٭ اودى بنعليّ وسربالية

كما ان هذه الياء زيدت في موضع كان الاصل فيها الحذف والجزم اذ قال الشاعر :

الم يأتيك والانباء تنمى ٭ بما لاقت لبون بني زياد

واستساغ الشعراء كثيرا من الضرورات التي تذهب هذا المذهب في الزيادة كزيادة الباء في مثل قول الشاعر :

نحن بنو جعدة أرباب الفلج ٭ نضرب بالسيف ونرجو بالفرج

اذ زاد الشاعر الباء في كلمة الفرج

وزادوا الكاف في مثل قول الشاعر :

فصيَّرن من القصداء ملقب في سَوَق ٭ لواحق الاقراب فيها كالمقق

فالمقق معناه الطول ((ولا يقال في الشئ كالطول انما يقال فيه طول فكانه قال فيها مقق أي طول)) (1)

كما زادوا حرف جر في كلامهم كقول القائل :

فاصبحن لا يسألنه عن بما به ٭ أصعد في علو الهوى أم تصوبا

اذ جمع الشاعر بين حرفين الجر وهما ((عن بما)) في الشطر الاول .

ويمكن ان نقول ان شواهد الزيادة في هذا الباب كثيرة ، وحاولنا أن نختصر ونأخذ ما يكون لنا عونا خلال المناقشة، مما يجئ في موضعه .

---

1 ـ سر صناعة الاعراب : ابن جني :

اما ضرائر التغيير فهي التي تحتوي على أنواع كثيرة مثل ترك ما ينصرف و صرف ما لا ينصرف و تأنيث المذكر و تذكير المؤنث و فك الادغام و تسكين حرف كان في الاصل متحركا أو ابدال كلمة مكان أخرى ، نلاحظ ان الشعراء في هذا الباب حاولوا أن يذكروا و يؤنثوا كما شاؤوا و هذا ما نلحظه في قول جرير :

لما أتى خبر الزبير تواضعت ⁂ سور المدينة و الجبال الخشع

أن كلمة " سور " في البيت لحقها التأنيث من الفعل الذي سبقها " تواضعت " وانث ما كان أصله مذكرا و ذلك نلمحه في قوله ايضا :

اذا بعض السنين تعرقتنا ⁂ كفى الايتام فقد أبي اليتيم

فكلمة " بعض " تدل على التذكير و لكنه قال بعدها " تعرقتنا " التي تدل على التأنيث . اما الممنوع من الصرف فانه صرف عند امرئ القيس عندما قال :

و يوم دخلت الخدر خدر عنيزة ⁂ فقالت لك الويلات انك مرجلي

اذ صرف " اسم " عنيزة " و هو اسم ممنوع من الصرف ، و تصرف بعض الشعراء عكس هذا اذ تركوا المنصرف ، و هذا يظهر في قول القائل :

و ما كان حصن و لا حابس ⁂ يفوقان مرداس في مجمع

و قوله :

و قائلة ما بال دوسر بعدنا ⁂ صحا قلبه عن آل ليلى و عن هند

ان كلمة " مرداس " في البيت الاول ، و كلمة " دوسر " في البيت الثاني و هما اسمان علمان يجوز تصريفهما ، و لكن الشاعر أبي الا أن يتركهما على حالهما ، اذ الواجب النحوي كان يقتضي أن يقول " مرداسا " و " دوسرا "

كما أجازوا لانفسهم أن يفكوا الادغام في مثل قول النجم العجلي :

الحمد لله العلي الاجلل ⁂ الواهب الفضل الوهوب المجزل

فاصل كلمة " الاجلل " على حد القياس هو " الاجل " و لكنه الشاعر فك هذا الادغام و عاد بها الى أصلها .

كما أن الشعراء اجازوا لانفسهم ان يثبتوا همزة ألف الوصل ابتداء بينما ارادوا ذلك فقالوا :

ألا لا أرى اثنين احسن شيمة ؛ على حدثان الدهر مني ومن جمل

كما يجوز لهم في نظر النحاة أو العروضيين ان يضعفوا آخر الكلمة، بمعنى انهم يستطيعون في الوقف ان يضاعفوا ما ليس أصله التضعيف كقول الراجز :

لقد خشيت أن أرى جدبـــا
في عامنا ذا بعد أن اخصبـــا
أن الدبى فوق المتون دبـــا
وهبت الريح بمور هبـــا
تترك ما أبقى الدبا سبسبـــا
كأنه السيل اذا سلبـــا
أو كالحريق وافق القصبـــا
والتبن والحلفاء فالتهبـــا
حتى ترى البويزل الازبـــا
من عدم المرعى قد اقرعبـــا
تبا لاصحاب الشوي تبـــا

كما يجوز للشعراء ان يؤخروا ويقدموا مثل قول القائل :

الا يا نخلة من ذات عرق ؛ عليك ورحمة الله السلام

فاصل الكلام هنا، كان أن يقول " عليك السلام ورحمة الله " ولكنه قدم ما قدم وأخر ما أراد تأخيره .

كما اننا نلاحظ انهم يلجأون الى التضمين في حروف الجر في مثل قول الشاعر :

اذا رضيت عليّ بنو قشير ؛ لعمر الله أعجبني رضاها

فكان يريد أن يقول " رضيت عني " فقال : " عليّ " .

ولا بد أن نقول أننا اكتفينا بهذه الامثلة لتكون لنا منطلقا حقيقيا، نستطيع من خلاله أن نناقش هذه الضرورات الشعرية . كما يسميها النحويون أو العروضيون — . وعدم وقوفنا على تسمية من هذه التسميات التي يمكن أن ننسب اليها الضرائر، دليل على مسألة تفضي بنا الى آراء مختلفة حولها .

وهذه الآراء المختلفة لا تبعد بنا عن طبيعة الموضوع الذي نريد معالجته — وهو علاقة الالفاظ والابنية بالعروض العربي — بقدر ما تؤدي بنا الى معرفة الخلاف الناشئ عن هذه الضرورات وغيرها، ما تؤدي بنا الى ايضاح المشكلة التي تتمثل في البحث عما اذا كان الوزن هو الذي كان مصدرا حقيقيا لهذه الضرورات الشعرية أو أن الضرورات الشعرية — كما تسمى — لا علاقة لها البتة بالوزن الشعري، وهذا هو بيت القصيد الذي نهدف الى معالجته .

قبل أن نصل الى هذه العلاقة، جدير بالبحث أن يعرض آراء الذين تعرضوا لموضوع الضرورات الشعرية في العروض العربي .

اذ أنه يمكن القول أن ((موضوع الضرورات الشعرية من موضوعات اللغة والنحو الخاصة ولهذا عرض لها جماعة العلماء في العلمين)) (1)

كما قال محقق كتاب القيرواني، وتاريخ النقد واللغة يؤكد هذا الرأي حيث نجد أن أول من ألف كتابا في الضرائر هو رجل أعلم بالنحو وهو المبرد (ت 286 هـ) (2) ومن جاء بعده من مؤلفين في هذا الباب كلهم نحاة وأهل لغة، سواء كان من ألف في الضرائر تأليفا خاصا بهذا الموضوع أو كان ألف في النحو وجاء باب الضرورات في كتابه موضوعا عاما .

فألف ابن جني (ت 392 هـ) مجموعا صغيرا بعنوان " ضرورة الشاعر"، كما أشار محقق القيرواني (3) .

كما اننا نجد نحويا ولغويا آخر عرض الضرورات بمؤلف سماه " ذم الخطأ في الشعر" لابن فارس (ت سنة 395 هـ) .

وبعد هذا ألف القزاز القيرواني كتابه ضرائر الشعر .

---

1 — ضرائر الشعر : لابي عبد الله محمد بن جعفر القزاز القيرواني : 8
2 — الفهرست : ابن النديم : 1 / 59
3 — ضرائر الشعر : القيرواني : 8

وجاء بعده ((جماعة من العلماء فافردوا التأليف فيه كتبا))(1) مثل ابن عصفور الاشبيلي النحوي (توفي 663 هـ) الذي سمي كتابه " ضرائر الشعر" كما جاء الالوسي فألف كتابه المسمى " الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر " ودعمه لم يالنحو واللغــة ـ.

كما نجد موضوع الضرائر في كتاب سيبويه في باب " ما يحتمل الشعر" ونجد ذكرا لهذا الموضوع ايضا في كتاب الخصائص لابن جني وقد افرد له بابا .

لم نكن نهدف من وراء كلامنا هذا عن النحويين ، موضوعا تاريخيا ، بحيث نؤرخ النحو ، بقدر ما كنا نهدف الى ايضاح أن موضوع الضرائر الشعرية ، كان موضوعا متداولا من قبل النحويين واللغوييـــــــن .

وجدير بالذكر هنا أن فكرة الضرائر أخذت طرقا شتى بين النحويين على حسب تعدد مشاربهم ومذاهبهم .

فهناك من يرى أن فكرة الضرائر لا علاقة لها اصلا بالوزن الشعري ، وهناك من يرى عكس ذلك تماما ويؤكد أن الوزن يضطر الشاعر لارتكاب الضرورة ، وهذا ما نريد أن نتتبعــه عند النحويين واللغويين قصد الوصول الى ما نريد تبيانــه .

ان الضرائر الشعرية تأخذ على يد " سيبويه " مسلكا مختلفا عما سواه في مرضعه اذ يمنحها معنى آخر غير اسم الضرورة ولذلك قال في الباب المخصص للضرورات " ما يحتمل الشعر " وهذا المعنى يتضح من قوله : ((ليس شئ يضطرون اليه الا وهم يحاولون به وجها)) (2) ، ولذلك اوجد تعليلا لما أورده من امثلة ، وهذا ما نلمسه عند ما ساق شيئا من ذلك حين يقول : ((اعلم انه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام من صرف ما لا ينصرف يشبهونه بما ينصرف من الاسماء لانها اسماء كما انها اسماء وحذف ما لا يحذف يشبهونه بما قد حذف ، واستعمل محذوفا ، كما قال العجاج :

قواطنـا مكـة من ورق الحمـــــــــــي

---

1 ـ ضرائر الشعر : القيرواني : 8
2 ـ الكتاب : 1 / 32 .

يريد الحمام ، و كما قال خفاف بن ندبة السلمي :

كنواح ريش حمامة نجدية ‍ ‍ ‍ & ‍ ‍ ‍ مسحت باللثتين عصف الاثمد

... وربما مدوا مثل مساجد و منابر ، فيقولون مساجيد و منابير ، شبهوه بما جمع على غير واحده في الكلام ، كما قال الفرزدق :

تنفي يداها الحصى في كل هاجرة ‍ ‍ ‍ & ‍ ‍ ‍ نفي الدنانير تنقاد الصياريف

... وقد يبلغون بالمعتل الاصل ، فيقولون في راد : رادد ، وضننوا في ضنوا ، و مررتم بجواري قبل ، قال قعنب بن أم صاحب :

مهلا أعاذل قد جربت من خلقي ‍ ‍ ‍ & ‍ ‍ ‍ اني أجود لا قوام و ان ضننوا

... ومن العرب من يثقل الكلمة اذا وقف عليها ، و لا يثقلها في الوصل ، ... ، فاذا كان في الشعر فهم يجرونه في الاصل على حاله في الوقف

... قال رؤبة :

ضخم يحب الخلق الأضخما

... وجعلوا ما لا يجري في الكلام الا ظرفا بمنزلة غيره من الاسماء ، و ذلك قول المرار بن سلامة العجلي :

و لا ينطق الفحشاء من كان منهم ‍ ‍ ‍ & ‍ ‍ ‍ اذا جلسوا منا و لا من سوائنا

و قال الاعشى :

وما قصدت من أهلها لسوائكا

و قال خطام المجاشعي :

و صاليات ككما يؤثفين

فعلوا ذلك لان معنى سواء معنى غير و معنى الكاف معنى مثل)) (1)

و هو عندما يفسر بالضرورة الشعرية هذا المخرج فذلك لانه يرى ان الشعر محمول على معان يريدها الشاعر الذي لا يخضع للقياس ، لانه يرى أن النحو نفسه خارج عن القياس في مثل كثير من الامور النحوية حين يقول : ((هذا الباب ما أجري مجرى ليس في بعض المواضع بلغة أهل الحجاز ثم يصير

---

1 ـ الكتاب : 1 / 26 ـ 32

الى أصله وذلك الحجازية : تقول ما عبدالله أخاك وما زيد منطلقا . وأما بنو تميم فيجرونها مجرى أما وهل ، وهو القياس ، لانها ليست بفعل ، وليس " ما " كليس ، ولا يكون فيها اضمار ، وأما أهل الحجاز فيشبهونها بليس اذا كان معناها كمعناها))1

وتبين لسيبويه ان فكرة الحمل هذه ليست خروجا عن اللغة ـ وان كانت خرقا للقياس ـ لان الشاعر حر فيما يذهب اليه ، وليس للوزن دور في اضطرار الشاعر ، لان اللغة واسعة ويمكن أن يحملها سيبويه محامل كثيرة .

وتسمية الخروج عن القياس هي التي تخرج الشاعر من اضطراره للوزن ، فهو يرى أن الشاعر عندما يترك صرف ما ينصرف كما فعل الشاعر " لكلمة " مرداس " وصرف فليس ذلك خرقا للغة وان خرج ذلك عن القياس وانما هو يرى أن ما يترك صرفه مضارع به الفعل (2) ولذلك قال مفصلا في موضع آخر : ((اعلم أن ما ضارع الفعل المضارع من الاسماء في الكلام ووافقه في البناء ، أجري لفظه مجرى ما يستثقلون ومنعوه ما يكون لما يستخفون ، فيكون في موضع الجر مفتوحا ، استثقلوه حيث قارب الفعل في الكلام ووافقه في البناء ، وذلك نحو ابيض واسود واحمر واصفر . فهذا بناء أذهب واعلم)) (3)

وتتجلى فكرة الحمل هذه واضحة مبينا من خلالها أن الوزن لا علاقة له بالضرورة عندما يأخذ بيت الفرزدق حين يقول :

تنفي يداها الحصى في كل هاجرة ... نفي الدنانير تنقاد الصياريف

ورأى أن الفرزدق يخرج من الجمع القياسي حين عدل من جمع الصيرف على الصيارف ، وذهب الى جمع آخر هو الصياريف ، ورغم خروجه على القياس فان هذا الجمع جاء تشبيها لما جمع على غير واحدة في الكلام كما جمعوا ذكرا على مذاكير (4) ، في حين أن ابن جني يراه خروجا على القياس مثله مثل الشاعر الذي احتاج الى حركة في قوله : وأنني حيثما يسري الهوى بصري ... من حيثما سلكوا أدنو فانظور

فانه لما احتاج الى حركة لاقامة الوزن مد حركة الضمة في كلمة " انظور " والاصل في القياس أن يقول " انظـــــر " (5)

---

1 ـ الكتاب : 1/ 57

2 ـ المصدر : 1/ 23

3 ـ المصدر : 1/ 21

4 ـ المصدر : 1/ 10

5 ـ الخصائص : 2/ 315 ـ 316

ومن هنا ظهر لبعض النحاة أن سيبويه يتلمس لأخطاء الشعراء أعذارا (1)

وهذا ما دفع بعض المحدثين من الباحثين — في السياق نفسه — الى القول بان كثيرا من اللغويين العرب ((لا يجرؤ على تخطئة الشعراء الذين كان يضطرهم وزن الشعر وموسيقاه الى مخالفة النظام اللغوي في بعض الاحيان ، سواء في بنية الكلمة أم في الاعراب ، ولم يكن كثير من هؤلاء اللغويين والنحويين يعترف بما يسمى بضرورة الشعر، فلم يكونوا يتصورون أن يخطئ شاعر في هذه اللغة، لانه يتكلمها بالسليقة في نظرهم . فاذا وجدوا في شعر شاعر خروجا من المألوف في القواعد ، راحوا يلتمسون له المعاذير والحيل ويتكلفون في التأويل والتخريج ما لا يحتمل)) (2)

ويؤكد الباحث نفسه أن سيبويه يحاول أن يحلل آراءه بما يراه في اللهجات وما الى ذلك في أمور تبرز فيها الضرورة الشعرية كأمر التسكين اذ يقول : ((هذا تحليل سيبويه للتسكين في مثل هذه الابيات ، لان الشاعر عنده لا يخطئ ، ولا يضحي بالاعراب في سبيل موسيقى الشعر . ذلك ما لم يخطر لسيبويه على بال ، ولذلك راح يتأول هذا التسكين ويلتمس له نظيرا بين لهجات القبائل)) (3)

ولكي تكتمل الصورة عمن يؤمن بفكرة الحمل عند سيبويه ، وجب أن نعرف معاملته للخطأ التي شهرت ... لابن فارس على انها اخطاء كما وجب أن نعرف الفرق في استخدام الشعراء للغة التي قد تكون مجزومة وتأتي بغير جزم في الشعر ، لان اصولها في الكلام موجودة على صيغة بغير الجزم مثل بيت القائل :

---

1 ـ الضرورة الشعرية : السيد / 19

2 ـ الضرورة الشعرية : السيد / 20

3 ـ الضرورة الشعرية : السيد / 21

والتسكين الذي يرد عليه هذا الباحث هو ما ورد في كتاب سيبويه جـ2 / 297 ـ 298 حين يقول : ((وقد يجوز أن يسكنوا الحرف المرفوع والمجرور في الشعر ، شبهوا ذلك بكسر فَخِذ ، حيث حذفوا فقالوا فَخْذ ، وبضمة عَضُد حيث حذفوا فقالوا عَضْد ، لان الرفعة ضمة والجرة كسرة قال الشاعر :

رحت وفي رجليك ما فيهما *** وقد بدا هنك من المئزر

ومما يسكن في الشعر، وهو بمنزلة الجرة ، الا أن من قال فخذ لم يسكن ذلك قال الراجز :

اذا اعوججن قلت صاحب قوّم *** بالدو أمثال السفين العوّم

فسألت من ينشد هذا البيت من العرب ، فزعم انه يريد صاحبي ... ولم يجز هذا في النصب لان الذين يقولون كَبْد وفخْذ لا يقولون في جَمَل جمْل))

ألم يأتيك والأنباء تنمي … بما لاقت لبون بني زياد

فاذا كانت " لم يأتيك " موجودة في الكلام فكيف اذن نفرق بين مجيئها في الكلام و مجيئها في الشعر .

ان فكرة الحمل عنده هو ان يأتي تعبير الشاعر يقصد معنى تحتمله اللغة العربية ، ويكون معنى جائزا اذا حملناه على محمل ما واذا لم يؤد الى معنى فهو الخطأ و يكون الاستعمال خاطئا كهذا الذي دل عليه عندما قال : ((لو اضطر شاعر فأضاف الناقة الى نفسه ، قال : ما ناقتكي وكي هذا ، من قبل انه ليس في العربية حرف يفتح قبل ياء الاضافة)) (1)

فهو بهذا المعنى يضع ايدينا – كما يعتقد – على موضع التفرقة بين الضرورة و الخطأ كما انه يفرق بين مستوى تعبير الكلام والشعر الذي تساءلنا عن الفرق بينهما عنده ، و استنتج بعض المحدثين من فكر سيبويه العام انه ((لافرق عنده من هذه الجهة (يقصد القياس) بين الشعر و الكلام ، فخروج الشاعر في شعره عما هو مألوف في الكلام يشبه ما يقع في الكلام نفسه من خروج على القاعدة والقياس ، و حينئذ يقع الفرق بين الشعر والكلام على ما يختص به الشعر من ذلك ، فالفرق بينهما ليس في طبيعة الظاهرة نفسها فكلاهما خروج عن القياس . وانما الفرق بينهما ان الشعر وقع فيه من ذلك ما لم تثبت الرواية بوقوعه في الكلام . و هذا هو معنى الضرورة و هو وجه القول في هذا الباب)) (2) ومما شجع سيبويه على أن يتبع فكرة الحمل هو انه رأى بعض الاسماء ليس معربا ، كما أن الافعال ليست دائما مبنية ، وان البناء لا يكون دائما على السكون اذ يقول : ((الاسماء غير المتمكنة المضارعة عندهم ما ليس باسم ولا فعل مما جاء لمعنى))(3)

وقد يكون هذا الذي شجع اصحاب فكرة الحمل مثل سيبويه ان يقول بأن العلاقة بين الضرورة الشعرية و بين الوزن غير قائمة و هذا نستنتجه من قوله عندما علق على هذا الشطر من بيت الشعر : " علي ذنبا كله لم اصنع " حين يقول : ((هو بمنزلته في غير الشعر لان النصب لا يكسر البيت ولا يخل به)) (4)

---

1 – الكتاب : 1 / 332

2 – الضرورة الشعرية : السيد ابراهيم محمد : 15

3 – الكتاب : 1 / 255

4 – المصدر نفسه : 1 / 44

واذا كان مذهب العمل عند سيبويه يذهب الى اعتبار أن الشاعر لا يحتاج ضرورة يقوّم بها وزنها لانه سيّد في هذا كما انه سيّد اللغة يوجها أنّى شاء ولذلك استبعد ان يكون الشاعر مخطئا لانه رجل سليقي ، فان مذهبا آخر يذهب الى أن الشاعر يضطر اضطرارا الى الفاظ معينة تدخل في الوزن، ولذلك وجب في رأي هذا المذهب أن يعودوا الى القياس ولا بد من وضع أساس يبين خروجهم وزيغهم وذلك لان الشعراء القدامى توزعوا هذه الوجهة في الضرورة ((لانهم ليست لهم اصول يراجعونها ولا قوانين يعتصمون بها ، وانما تهجم بهم طباعهم على ما ينطقون به ، فربما استهواهم للشئ فزاغوا به عن القصـــــــد)) (1) .

وبهذا الاعتبار اخذ اصحاب هذا المذهب الحيطة والحذر وظهر لهم ان الشاعر يخطئ لانه لا يمتلك أصلا يعود اليها ، ولا يجوز ان يخرج عن اطار القياس ولذلك نبه هؤلاء النحاة الذين يذهبون هذا المذهب الشعراء الى ذلك اذ يقول ابن جني : ((اعلم أن الشاعر اذا اضطر جاز له ان ينطق بما يبيحه القياس، وان لم يرد به سماع))(2)

وانفقت طائفة عريضة من النحاة على ذلك اذ اشترطت أن لا يقيم وزنه على حساب النحو واللغة وهذا ما يظهر من كلام بعض النحاة حيث يقول : ((ليس له أن يحذف ما اتفق له ولا أن يزيد ما شاء بل لذلك اصول يحمل عليها ... فلا يجوز أن يلحن لتسوية ولا لاقامة وزن ، بأن يحرك مجزوما أو يسكن معربا ، وليس له أن يخرج شيئا عن لفظه ، الا أن يكون يخرجه الى اصل قد كان له فيرده اليه ، لانه كان حقيقته ، وانما اخرجه عن قياس لزمه أو اطراد استمر به أو استخفاف لعلّة واقعة)) (3)

فالضرورة عندهم هو ان تتماشى مع القياس مثل قول الشاعر :

مهلا اعاذل قد جربت من خلقي ☆ اني اجود لاقوام وان ضننوا

فهذا يجوز للشاعر عندما استعمل كلمة ضننوا ، لان المستعمل هو " ضنوا " لانه عندما احتاج الى ذلك عاد بها الى اصلها حيث فك ادغامها .

---

1 ــ الخصائص : ابن جني : 3/ 273

2 ــ الخصائص : 1/ 396

3 ــ الاصول : لابن السراج : 2/ 693 ــ 694

وفرقوا بين الضرورة والشذ بمقياس هذا المذهب القياسي ، فقول الشاعر :

فما كان حصن ولا حابس ¤ يفوقان مرداس في مجمع

فقد لحن الشاعر هنا لانه ترك صرف ((مرداس)) وهو منصرف ، فكان عليه أن يقول " مرداساً " وهو بهذا الاعتبار خطأ ((قبيح ، لا يجوز ولا يقاس عليه لانه لحن)) (1)

ومهما اختلف القياس عند البصريين والكوفيين في الضرورة الشعرية باعتبار أن فريقاً يقبل ترك صرف ما ينصرف ـ وهم الكوفيون ـ وأن البصريين يذهبون على عكس ذلك ، أما بسبب اختلافهم فهو أن الكوفيين رووا أبياتاً جاءت فيها أسماء ، كان يجب صرفها ولكن الشعراء لم يصرفوها مثل قول حسان بن ثابت :

نصروا نبيهم وشدوا أزره ¤ بحنين يوم تواكل الابطال

فترك حسان بن ثابت " صرف حنين " وهو منصرف .

ومنه قول عباس بن مرداس في مثل قوله :

وقائلة ما بال دوسر بعدنا ¤ صحا قلبه عن آل ليلى وعن هند

فرد البصريون بحكم هذه الرواية ، وادعوا أن الرواية لهذا البيت هي كالتالي :

" وقائلة ما للقريشي بعدنا ..... الخ))

أقول : مهما اختلف القياس عند البصريين والكوفيين ، فان هذا الاختلاف لا يهمنا كثيرا لان البصريين ((وان كانوا قد اعتمدوا على فكرة الاصل ، فان الكوفيين لم ينفكوا هم كذلك عن هذه الفكرة ، ولا ينوه هؤلاء أي الفريقين اليها)) .

وانما الذي يهمنا هو معرفة اذا ما كانت هذه الضرورات تؤثر في الوزن الشعري أم لا تؤثر ؟ ، وفي رأينا يخلد رانه يمكن أن تأثيرها على الوزن فيما علق ابن جني حسب القياس على قول الشاعر :

له زجل كأنه صوت حاد ¤ اذا طلب الوسيقة أو زمير

فقال : ((يجب عندي وينبغي أن لا يكون لغة لضعفه في القياس ، ووجه ضعفه أنه ليس على مذهب ....

---

1 ـ الموشح : المرزباني : 144

2 ـ الضرورة الشعرية : السيد ابراهيم محمد : 46

الوصل ولا مذهب الوقف . أما الوصل فيوجب اثبات "واو" كلقيتهو أمس ، وأما الوقف فيوجب الاسكان كلقيته . ولمته فيجب أن يكون ذلك ضرورة للوزن لا لغة)) (1)

ونستطيع أن نستنتج من هذا القول أن الضرورة لها ارتباط وثيق بالوزن لكي يكون صحيحا .

ومن هنا كان على الشاعر أن ينظر الى ما هو صحيح في اللغة والى ما هو غير صحيح وأن يختار من الكلمات ما يتوافق مع الوزن الشعري ، وأن توفر الوزن فانه من الواجب عليه أن يقلب الكلمات على وجوهها ، فان صحت قياسا فما عليه الا استعمالها ، لان الضرورة بهذا المعنى دعته الى ارتكابها .

وعلى ضوء ما سبق يمكن القول ان القدماء ينقسمون على قسمين أو أكثر فمنهم من وجد اعذارا وحاول تفهم الشعراء عندما تحن ضرورات لشعرهم ويدرجونها فيه ، ومن ثمة تبين لديه أن الشعراء أكثر من الضرورة قدرة ، وما ارتكبوا ضرورة الا ولها معنى من المعاني لان أمر اللغة لا يعوزهم ولا يمكن أن يرتكبوا أخطاء ، لانهم حفظوا هذه اللغة بالفطرة ، أما الوزن فان الحديث عنه ايضا يأخذ قيمة كبيرة لان الوزن عنده ، أو من طريق السليقة ايضا ولا يمكن أن يكسر الشاعر وزنه .

أما القسم الثاني فانه يرى - مثل ابن جني - أن الشاعر يخطئ في اللغة ، ولهذا وجب وضع مقاييس يعود اليها الشاعر ، لكي لا يفسد اللغة التي اضطره الوزن الى تكسيرها وخرق حواجزها .

ومن المحدثين من ذهب مذهبا يقترب فيه واحدا منهما ، وهو أن الضرورة لا علاقة لها اطلاقا بالوزن الشعري معتمدا على مجموعة من الابيات التي يظهر أن اصحابها لجأوا فيها الى بعض الضرائر وأن هذه الضرائر اذا ما عادت كلمات الى أصلها الذي أو اللغوي بقي الوزن فيها صحيحا مثل هذا البيت الشعري :

أبيت على معاري واضحات * بهن ملوب كدم العباط

فقد اجرى كلمة "معاري" خلاف القياس ، ولو أنه قال "معار" لبقي الوزن على حاله دون اخلال وهو من الوافر ، مفاعلتن مفاعلتن فعولن × 2

---

1 ـ الخصائص : 1 / 371

ويطمئن الى بيت آخر وهو قول الراجز : (1)

اذا اعوججن قلت صاحب قوّم & بالدوّ امثال السفين العوّم

أن قول الشاعر " صاحِ قوم" أراد به أن يساويه "بالعوم" " " مستفعلن " وهو من الرجز لكننا اذا ما حذفنا " الياء " وبقي على هذا الوزن " ح قوم " فانه يلتزم التفعيلة نفسها وان كان هناك زحاف في هذه الكلمة وهو جائز .

كما انه يطمئن الى قول ابن عصفور حين يقول : ((اجازت العرب في الشعر ما لا يجوز في الكلام ، اضطروا الى ذلك أو لم يضطروا اليه ، لانه موضع الفت فيه الضرائر .

دليل ذلك قوله :

كم بجود مقرف نال العلى & وكريم بخله قد وضعه

في رواية من خفض مقرفا . الا ترى انه فصل بين كم وما اضيفت اليه بالمجرور ، والفصل بينهما من قبيل ما يختص بجوازه الشعر ، مع انه لم يضطر الى ذلك ، اذ يزول الفصل بينهما برفع مقرف أو نصبه)) (2)

وما يجده الباحث دليلا مقنعا يؤدي الى ما يذهب اليه عند ما ينفي علاقة الضرورة بالوزن الشعري هو ما قيل عن الامثال التي ، تجوز الضرورة مثلما يجوز في الشعر بدليل قول المعري : ((المثل يجوز فيه ما يجوز في ضرورة الشعر لان استعماله يكثر)) (3)

واستطاع أن يقول على هذا الاساس أن ((الضرورة تتعالى على الوزن والقافية ، والاضطرار جميعا)) (4) ، وقد يكون ما أوحي له بهذه الفكرة ـ عدم ارتباط الضرورة بالوزن ـ هو ما يروى عن الفرزدق عندما قال قصيدة يمدح فيها يزيد بن عبد الملك ورد فيها قوله :

مستقبلين شمال الشام تضربنا & بحاصب كنديف القطن منثور

على عمائمنا يلقى وأرحلنا & على زواحف تزجي مخها رير

ولما بلغ ما قاله ابن أبي اسحاق معارضا الفرزدق فيما ارتكبه من خطأ في القافية التي

---

1 ـ الضرورة الشعرية : السيد / ابراهيم محمد : 68

2 ـ ضرائر الشعر : ابن عصفور الاشبيلي : 269 ـ 270

3 ـ عبث الوليد : المعري : 192

4 ـ الضرورة الشعرية : السيد / 75

يقتضي القياس ان تكون " ريرٌ " لا " رير " بالنصب، قال الفرزدق سامعتها : ((أما وجد هذا المتفقح الذي بحيث لبيتي مخرجاً في العربية ، أما اني لو شئت لقلت : على زواحف نزجيها محاسير ، ولكنني والله لا اقوله)) (1)

واذا كان مثل هذا الباحث يطمئن الى هذه المعاني مثل الابيات التي ساقها او الامثال التي ذكرها — وان كان بعض النحاة ذكر هذه الامثال في المؤلف الذي افرده للضرائر كابن عصفور (2) — فاننا نقول ان النحاة كانوا يعودون بالضرائر التي يجدونها في الشعر الى دلائل موجودة في القرآن مثلما قيل عن هذا البيت :

فاصبحن لا يسألنه عن بما به ۞ اصعد في علو الهوى ام تصوبا

فقد نلاحظ الضرورة في قوله (عن بما) وهما حرفا جر متتابعان ، وقد يغني حرف واحد عن حرف ولكن النحاة يعللون ذلك بورود ذلك في القرآن كما نقل الألوسي عن الفراء حين استشهد بهذه الآية : ((وللظالمين اعد لهم)) (3) اذ نلاحظ حرف جر مع كلمة الظالمين ، وحرفا جر مع " لهم " فهل ورود مثل هذا النوع في القرآن يبطل علاقة الضرورة بالوزن الشعري قياساً لما اتى به الباحث السيد / ابراهيم عندما استشهد بالامثال كحجة تبطل علاقة الضرورة بالوزن .

يمكن القول ان الابيات التي ادرجها ، بمثابة حجة على عدم العلاقة بين العنصرين ، ليست كافية لاننا نلاحظ أمثلة أخرى من الابيات كزيادة حرف الجر في البيت السابق يدل على ~~كانه~~ انه احتاج اليه في تقويم ايقاعه — بغض النظر عن كونه جاء في القرآن أم لم يجئ اذ أن ما جاء في الآية الكريمة هو للتوكيد وليس شأن البيت كذلك .

كما اننا نلاحظ هذه العلاقة الوثيقة بين الضرورة و الوزن في كثير من الابيات مثل قول القائل :

حتى اذا قملت بطونكم ۞ ورأيتم أبناءكم شبوا

وقلبتم ظهر المجن لنا ۞ أن اللئيم العاجز الخب

ان الشاعر يريد " قلبتم " ويمكننا الاستغناء عن الواو من حيث المعنى ، لو لم تكن هناك ضرورة ايقاعية تبرر وجودها ، وهذه الزيادة التي تدخل في تفعيلات الكامل تذكرنا بزيادة أخرى تدخل في تفعيلات الخليل وهي زيادة الخزم —

1 — خزانة الادب : عبد القادر البغدادي : 1 : 116
2 — ضرائر الشعر : 357
3 — الضرائر : الالوسي : 323

وقد ذكر هذه الزيادة من الف في الضرائر كالألوسي ... كزيادة " الواو " في أول البيت مثل قول القائل :

وإذا انت جازيت امرء السوء فعله ... أتيت من الاخلاف ما انت راضيا .

وما يقوم دليلا على ارتباط الوزن بالضرورة هو ما قاله الراجز :

وما عليك أن تقول كلما ... سبحت اوصليت يا اللهم ما

وهذا شاعر لو لم يحذف " لام الامر " وهي من الضرورات الشعرية لخرج وزن البيت من الكامل بتحديد الخليل الى وزن آخر حين قال :

وقتيل مرة أثأرن فانه ... فرغ وان اخاهم لم يقصد

فقد اضطر لحذف " اللام " من الفعل " اثأرن " ولو لم يحذف لخرج عن الوزن .

ويمكن أن نلاحظ في قول الشاعر الآخر ... وهو ينسب للشماخ ... انه استعمل في بيته " هاءين " للوصل ، حيث نقرأ واحدة بالمد ... اذ تثبت فيها الواو ... والهاء الاخرى لا تثبت فيها الواو ... وذلك للضرورة الايقاعية وهو :

له زجل كانه صوت حاد ... اذا طلب الوسيقة أو زميـر

ف " له " تثبت فيها الواو لتكون التفعيلة على وزن مفاعلتن " له زجل " أما الهاء الثانية فلا تثبت فيها الواو لتستقيم التفعيلة الثانية وهي مفاعلتن التي تتكون من " كأنه صو "

ومن هنا يظهر الخيط الخفي الذي يشد الضرورة بالوزن ، رغم خرق قاعدة القياس التي ذكرها ابن جني .

ونستطيع أن نقول في نتائج هذا الفصل ان المذهبين ... سواء كان المذهب الذي اتبع عمل الشعر أم كان مذهب اصحاب القياس ... يلتقيان في كون ان الوزن الشعري سليقي ، وأن اللغة تخضع لهذا الوزن ، مع فارق أن اصحاب القياس قالوا في قوانين القياس اذ اصبح القياس هو المقياس الذي يجيز للشاعر ويمنع ما يجب ان يمنع باسم اللغة وقوانينها

واصبحت الضرورة الشعرية لا تتم الا بواسطة رخصة من أصحاب القياس، ولهذا تبين للخليل أن القياس في الشعر أمر باطـــــــل . (1)

وما يهم أيضا هو ان الخليل لم يهتم بالفروق بين الحروف والالفاظ، وانما درس هذه الالفاظ من ناحية عروضيـة صرفة واحسن في مجال هذه الدراسة، ومن هنا تعد اتهامات المحدثين الذين اكدوا أن الخليل لم يميز بين "ما" و "من" وبين "هو" و "هي" باطلة لان ذلك موكول للذوق وحده .

وعلى ضوء هذا يظهر لنا أن النظرية الصوتية للوزن - وان حددت أمورا مختلفـة مثل الذبذبات، والحدة والارتفاع وما الى ذلك - لا يمكن - في اعتقادنا - أن تصل الى ما وصلت اليه تحديدات الخليل في الوزن .

واذا افترضنا وصح افتراضنا من انها ستصل الى نتيجة، فانها لا تزيد على تحديدات الخليل شيئا، هذا بغض النظر عن كونها ((تطمس الفروق بين بيت رائع وبيت ليس فيه الا انه مستقيم الوزن)) (2) .

وبهذا يمكن القول ان ما نستطيع تقريره في هذا الفصل أن الدراسة الخليلية للعروض العربي ودراسة القدامى للالفاظ الشعر، تفوق الدراسات التي تهتم بدراسة أصوات الوزن في المختبر، وذلك لان النقاد القدامى في اللغة العربية درسوا الاصوات وتذوقوا هذه الاصوات، ولذلك ميزوا بين ما هو حسن وبين ما هو ضعيف وقبيح، زيادة على ذلك أنهم لم يهملوا المعاني التي اهملتها المخابر في دراسة الأصوات .

---

1 - الضرورة الشعرية : السيد ابراهيم محمد : 32

2 - موسيقي الشعر العربي : محمد شكري عياد : 153

أن القافية عند القدامى علم من العلوم مستقل حاله حال علم النحو و الصرف وعلم العروض، وعلم الكلام وما الى ذلك من العلوم العربية الأخرى .

وعلى هذا الأساس تناولها القدامى علما مستقلا بذاته ، وان كان هذا العلم يمت بصلة وثيقة الى علم العروض . وقبل الحكم على دراستهم لها وما هيتها ، وقبل التساؤل عما اذا وفقوا في تحديدها أم لم يوفقوا ، وعما اذا اعتبروها الركيزة الاولى أو الثانية أو الثالثة في ايقاع الشعر العربي يجدر بنا أن نصور صورة القافيـــة كما رآها عند القدامى دارسيهــن بحصر الاختلافات في تحديدها و مميزاتها عن الروي ومن باقي عناصر الايقاع الاخرى الى موضعهـــا .

كما يجدر أن نذكر بأن القافية وما تتميز به ، تكاد تكون واحدة من حيث الدراسة عند القدامى من حركات و حروف تصلح لها وعيوب وما الى ذلك ولا نبالغ اذا ما قلنـــا أن الاهتمام بها لا يختلف عما كتب حديثا ايضا اذ يشير د . شكري عياد الى ذلك قائـــلا بأن ((القافيـــة لم تظفر من اهتمام المستشرقين و العرب بما ظفرت به الأوزان)) (1) واذا كان هذا عند القدامى على هذه الحال كما يرى هذا الباحث فانه يرى الرأي نفسه ملاحظا ذلك من خلال ما كتبه المحدثون مثل " أنيس " و " المجذوب " في كتابه " المرشد " وهما لا يكادان يخرجان عما قاله ابو العلاء المعري فـــي اللزوميات وابن رشيق في عمدته اذ يقول عياد عنهما : ((ولا نجد في واحـــد من هذين الفصلين نحوا جديدا في دراسة القافيـــة)) (2) واذا كان هناك مـــن جديد عندهما فهو اختلاف الاسلوب ... اذا عد هذا جديدا ... والترتيـــب .

ومن هذا المنطلق نلجأ الى تلخيصها معتمدين في ذلك عبد الحميد الراضي ، وهذا لا يعني انه انفرد دون غيره بميزة تحديده لها أو بجديد ما أضافـــه لم يجئ عـــد القدامـــى ، وانما لاستشهاداته الكثيرة التي تغنيها وتبعدها عن الغموض والالتباس .

والباحث عبد الحميد الراضي يعتمد في تحديده لها على أرجوزة القزويني (3)، اذ يوضح أن الروي هو أهم حروف القافية ، و القصيدة تنسب الى ذلك الحرف بحيث نقول اللامية و الدالية و البائيـــة و ما الى ذلـــــــــــك .

---

1 ـــ موسيقى الشعر العربي : د . محمد شكري عياد : 105
2 ـــ ينظر المرجع نفسه : 106
3 ـــ شرح تحفة الخليل في العروض والقافية : عبد الحميد الراضي : 307
والاسم الكامل للقزويني هو السيد / كاظم المشهور بالكيشوان من الاسرة القزوينية ... ولد بالنجف سنة 1295 هـ وتوفي عام 1356 هـ . وقد كان شاعرا واديبا ، ومن مؤلفاته منحة الراغبيـــن في شرح تبصرة المتعلمين ، وعلم الجبر، وله ديوان .

والملاحظ هو أن حروف المعجم جميعها صالحة لأن تكون قافية ، سوى بعض الحروف ، بعض الحركات التي تسمى التنوين في الكتابة العروضيـــة ، وهي :

1 ـ التنويـن : وذلك لأن القوافي هي محطـات الوقف ، بالاضافة الى ذلك هو أن التنوين يحذف في حالتي الجر والرفع ، وهناك نوعان من التنوين :

أ) تنوين الترنـم أو الانشاد : مثل قول جرير :

أقلي اللوم عاذل والعتابن ۞ وقولي إن اصبت لقـد أصابن

ب) التنوين الغالي : وهو تنوين يلحق القوافي المقيدة ((الساكنة)) وهو زيادة في الوزن ولذلك سمي بهذا الاسم ، بمعنى أنه تنوين خارج عن حد الوزن مثـل قول رؤبـــــــــــة :

وقاتم الاعماق خاوي المخترقن ۞ مشتبه الاعلام لماع الخفقن

وهو زيادة ساكن ثاني يتمثل في النون الساكنــــة .

وهذان النوعان من التنوين لا يصلحـان أن يكونـا رويا والروي في هذين البيتين هما (الباء) في البيت الاول (والقاف) في البيت الثاني .

2 ـ الالف المنقلبة عن التنوين : ان الالف الناشئ عن النصب كتنوين لا يصلح رويا مثل قول المتنبـي :

يطأ الثرى مترفقا من تيهـــه ۞ فكأنــه آس يجـس عليـلا
ويرد عفرته الى يافوخـــه ۞ حتى تصيـر لرأسـه اكليـلا

3 ـ حرف المد الناشئ عن اشباع الحركات لا يصلح أن يكون رويا ، سواء كان بالضم أو النصب ويتضح ذلك من قول العباس بن الاحنف في حركة الفتح اذ يقول :

فان يحل القضا الحب مبتدعـا ۞ لم يفـرد الروح لما أفرد الجســدا

فالالف هناك لا يصلح أن يكون رويا لانه ناشئ عن اشباع حركة الكسرة وما قيل هنا يقال عن حركة النصب كقول الشاعر نفســــه :

أقول لما ملاني جفوة وهـوى ۞ يا من كلفت به للشؤم والنكـد

كما أن ((اشباع حركة الضمة لا تعد رويا كقول الاحنف أيضا في مثـل قوله :

كنت أقسى الناس كلهـــموا ۞ عنه لولا الشؤم والنكـد
ليتهم أن عوقبوا بدمــــي ۞ وجـدوا مثل الذي أجـد .

وهذه الحروف الناشئة من الاشباع تسمى وصلا ، كما أن هناك حروفا تظهر على عكس الفتى ذكرناها ... وهي لا تعد وأن تكون وصلا أيضا ، و يتمثل في (الف) الاثنين و (ياء) المخاطبة و (واو) الجماعة . مثل قول عباس بن الاحنف في قوله :

أبى كل مخشوش لبيس غيري وغيرها ✲ قد استعذبا طعم الهوى و تمتعا

فان الالف هنا ليست رويا و انما هي وصل كما أن (الواو) تعد وصلا في مثل قوله :

ابكي الذين اذا قوني ودتهم ✲ حتى اذا ايقظوني للهوى رقدوا
جاروا علي و لم يوفوا بعهدهم ✲ قد كنت أحسبهم يوفون ان عهدوا
لا أخرجن من الدنيا و حبكم ✲ بين الجوانح لم يشعر به أحد

و ما قيل عن الواو و الالف في هذا الصدد يقال عن (ياء) المخاطبة في مثل قول مهيار :

أبغداد ما أنت فما أنت لي ✲ بدار مصيف و لا مربع
حفظتك حتى لقد ضعت فيك ✲ فضيعت حبك من دونه حسبي
فأما موعد البين ما بيننا ✲ فما أنت صائنة فاصنعي .

و اذا كانت ضمائر مثل (الف) الاثنين و (واو) الجماعة و (ياء) المتكلم غير صالحة أن تكون رويا كما سبق الذكر فان هناك ضمائر مثل " الميم " و " الكاف " و " النون " وهي ضمائر صالحة لان تكون رويا كقول ابي العتاهية :

نافس اذا ما نافست في حكمة ✲ ولا تدع خيرا و لا تشركْ
و أصبح الى الناس ميلا كما ✲ تحب أن يصنعه الناس بكْ .

فاذا كانت الكاف " ضميرا " هناك فقد جاز له في رأي العروضيين أن يكون رويا مثله مثل " الميم " الضمير في قول مهيار يصف قصائده في الممدوحين :

قد ملأت بيوتكم عرض الفلا ✲ وطبقت أقاصي الدنيا بكم
منحتكم بها هدايا مدحتي ✲ جهد زهير قيل في مدح هرم
و احتفظوا بي انني بقية ✲ تمضي فلا يخلفها الدهر لكم

أما ضمير النون فانه جاء رويا في قول الراجز يصف سيلا أصاب الحجاج يوم الاثنين :

لم تر عيناي كيوم الاثنين ✲ أكثر محزونا و ابكى للعين
اذ ذهب السيل بأهل المصرين ✲ وخرج المخبآت يسعين

شواردا في الجبلين يرقين

ولجأ الشعراء في الاغلب الى تقوية هذه الضمائر الثلاثة بالتزامهم حرفا قبلها ، لانهم لاحظوا أن التأسيس ضعيف .

ومن ذلك قول المعري ملتزما حرفا قبل " النون " الساكنة :

تقرّبن أطراف الخيول وأوحش ... مشي خييات كأن لم يفزعن

أن يمنع اليوم ... تدن

أما الضمائر المتحركة فإن وقوعها رويا جائز "فلو لو بنيت قوافيها على " ضربت " و " كتبت " ثم جئت فيها بـ " زرت " لكان ذلك جائزا بلا اختلاف، إلا أن المتأنق إذا قواها يلتزم الباء كأن ... ن)) (1)

ومما جاء على الضمير المتحرك رويا قول عدي بن زيد العبادي :

ألا يا ربما ... ... الليل قد أوقدت

ولو ... على مقصد ... منى لما اقتبست

ولكن ... أن ... لدوا قدري فاقتدت

وقال قيس بن الرقيات :

أن الـ ... قد أزمعوا تركي ... فوقفت في عرصاتهم أبكي

قامت تحييني ... القلب ... وبلي عليك، وويلتي منك

ولجأ بعض الشعراء إلى التزام حرف قبل هذا الضمير المتحرك كقول الشاعر عندما التزم الهمزة :

حبيبتي يا ... أسأت ... وبالـ ... فإن تبلكم بدأت

فأين الفضل منك ... نفسي ... علي إذا أسأت كما أسأت

ولا يجوز هذا الأمر إلا لتقوية ... القافية ..

وإذا كنا قد ذكرنا حكم الواو والياء والألف الناشئة من الإشباع ... فيما سبق ... وأكدنا عدم ... رويا، فإن الياء والواو لهما حكم آخر يمكن أن ... فيه رويا، وهذا الحكم هو أن تكون الياء " متحركة " أو ساكنة قبلها تحرك أو تكون " ياء نسبة " أو ياء مشددة كما أنه قد تكون " ياء " مخففة مقبولة الاعتماد أن تكون رويا وقد يجوز عدم الاعتداد بها عندما نلتزم حرفا قبلها . وما قيل عن الياء يقال عن " الواو " التي يجوز أن تكون حرف روي، لأن الواو كالياء في الحكم إذا كانت ساكنة فتح ما قبلها أو متحركة، وسنورد أمثلة على ذلك ليتضح الأمر أكثر .

---

1 ــ اللزوميات : المعري : جـ 1 : ص 27

أ) الياء محركة وإن كانت ضميراً ـ مثل قول الشاعر السيد / المرتضى :

ولو كنت لا أخشى دموعاً غزيرة ۞ تنم على ما بي كتمتك ما بيا
وغير لساني ناطق بسريرتي ۞ فلم يغن عني أن ملكت لسانيا

ب) ياء من أصل بنية الكلمة كقول المتنبي :

كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا ۞ وحسب المنايا أن يكن أمانيا
تمنيتها لما تمنيت أن ترى ۞ صديقاً فأعيا أو عدواً مداجيا

جـ) ياء النسبة : فهي تجوز أن تكون روياً كقول الشريف الرضي :

ما مقامي على الهوان وعندي ۞ مقول صارم وأنف حمي
وإباء محلق بي عن الضيـ ۞ ـم كما راغ طائر وحشي
أي عذر له إلى المجد إن ذل ۞ غلام في غمده المشرفي
ألبس الذل في ديار الأعادي ۞ وبمصر الخليفة العلوي

ومثل قول ديك الجن الذي اختارها روياً لقصيدته عندما يقول :

بانوا فأحسن الجسم من بعدهم ۞ لا تدفع الحسن له زيا
وما رأى إذ تقول العدى ۞ ما تصنع البين به شيا
يا ليت شعري ما اعتذاري لهم ۞ إذا رأوني بعدهم حيا

د) الياء المخففة : وقد أجاز العروضيون أن تكون روياً كقول الصلتان العبدي :

أشاب الصغير وأفنى الكبير ۞ كر الليالي ومر العشي
إذا ليلة هرمت يومها ۞ أتى بعد ذلك يوم فتي
إذا قلت يوماً لمن قد ترى ۞ أروني السري أروك الغني

و) الياء التي يمكن أن تأتي بحرف قبلها ويعد حرف الروي وهذا يتوقف على إرادة الشاعر واختياره فله أن يعدها روياً وله أن يعدها ويلتزم حرفاً قبلها كقول الراجز :

تقول سلمى : والذي يحمي أبي ۞ لقد عجبت من جاد عربي
ليس من النمر ولا من تغلب

أما حكم الواو التي تلفظ ان لها احكاما كالياء اذ يجوز اعتمادها رويا اذا كانت متحركة أو ساكنة مفتوح ما قبلها ، ولا يهم أن تكون ضميرا أو حرفا اصليا من بنية الكلمة ، حيث يقول ابو العتاهية :

أيا عجبا للناس في طول ما سهوا * وفي طول ما اغتروا وفي طول ما لهوا
يقولون نرجو الله ثم افتروا به * ولو انهم يرجون خافوا كما رجوا

وقال ابو نواس متخذا منها رويا متحركا :

دب في الفناء سفلا وعلوا * وأراني أموت عضوا فعضوا
ذهبت جدتي بطاعة نفسي * وتذكرت طاعة الله نضوا
قد أسأنا كل الإساءة فاللهم * صفحا عنا وغفرا وعفوا

وإذا كان حكم الواو كحكم الياء فان الواو تبدو ضعيفة ولا حرفا مقبولا لان يجيء رويا ، وذلك لانه قليل في الشعر العربي كما اشار الى ذلك المعري حيث يقول : ((ما بني على الواو قليل جدا ، لان العرب انما كانت تتبع اعرف الكلم في السمع)) (1) .

ومن الحروف الاخرى التي يبحثها القدامى على اساس قبولها رويا وعدم قبولها رويا هي " الهاء " التي تتنوع احكامها ، ويتنوع ورودها فمنها : 1) (هاء) التأنيث وهي تأتي مع الاسماء ، وتنطق " هاء " اذا كانت ساكنة أما اذا حركت تنطق (تاء) مثل قولنا : فاطمة ، مكافأة ... الخ

2 - وقد تكون ضميرا متصلا كما هي في الافعال اخذته ، أكلته
3 - وقد تكون هاء السكت كقولنا : " كتابيه "

4 - وقد تكون " هاء " اصلية في بنية الكلمة مثل ، فاره ، اله

وهذه الانواع قد تصلح أن تجيء حرف روي وقد لا تصلح مجيئها في الشعر ، وحسب الاحكام التي سنذكرها .

أ) - اذا كانت هذه " الهاء " ساكنة " لا يمكن ان تعدها رويا ويجب أن نلتزم حرفا قبلها ليكون هو الروي كقول ديك الجن :

أنت حديثي في النوم واليقظه * أتعبت مما أخذي به الحفظه
كم واعظ لي فيك لي وواعظة * لو كنت ممن تنهاه عنك عظه

---

1 - اللزوميات : المعري : ج 1 : 34

ب) و اذا كانت هذه " التاء " محركة صارت (تاء) عندما نتلفظ الكلمة و بذلك يجوز أن تكون هذه (التاء) رويا .

(فتاء) التأنيث كقول الشاعر الشريف الرضي :

زمامي بكف الدهر اني اطوه ۞ و ما الدهر الا مالك للازمة
و أعلم ما أعطت يد الدهر للفتى ۞ امر مذاقا من فراق الاحبة

و قد ذكرنا أن هذه التاء يمكنها أن تكون مع تاء تأنيث الفعل كقول أبي تمام :

و ما كان الا أن تولت بها النوى ۞ فولى عزاء القلب لما تولت
فأما عيون العاشقين فأسخنت ۞ و أما عيون الشامتين فقرت

و يمكن أن يلتزم الشاعر حرفا قبل هذه التاء المحركة التي تبقى هي الروي ، و يكون ذلك الالتزام على أساس التزام ما لا يلتزم كقول علباء بن أرقم بن عوف :

زعمت تماضر انني اما أمت ۞ يسدد أبينوها الاصاغر خلتي
تربت يداك وهل رأيت لقومه ۞ مثلي على يسري و حين تعلتي
يوما اذا ما النائبات طرقنني ۞ أكفي بمعضلة و أن هي جلت
و مناخ نازلة كفيت و فارس ۞ نهلت قناتي من مطاه و علت

حـ) أما هاء الضمير المتصل فانها لا تعد رويا اذا كان قبلها حرف متحرك ، و لا يجوز للشاعر استعمالها كقول المعري :

كم أشمس من قبلة عدة ۞ سلطت على الارض على حسده
و مأمل ثقل الشمس بيده ۞ و كأن يشكو الضعف من عقده

و قول الاضبط بن قريع :

ارض من الدهر ما اتاك به ۞ من يرض يوما بعيشه نفعه
قد يجمع المال غير آكله ۞ و يأكل المال غير من جمعه

و قول ديك الجن :

فقام تكاد الكأس تحرق كفه ۞ من الشمس أو من و جنتيه استعارها
مشعشعة من كف ظبي كأنما ۞ تناولها من خده فأدارها

فحرف الروي في هذه الابيات كلها هو الحرف الذي سبق الهاء على عكس ما سنراه تماما في هذه الابيات للشريف الرضي حين يقـــــول :

شمس أقبل بعدها ∴ يوم النوى وأ ... فاها
وأذود قلبا ظامئا ∴ لو قيــــل وردك ما عداها

يا سرحة بالقاع لم ∴ يبلل بماء دمي ثراها
ممنوعة لا ظلها ∴ يدنو الي ولا جناها

وللاخطل الصغير :

ليتهم يذكرون ليلة كنا ∴ والدجى نحن امه وابوه
وعيون النجوم ترنو الينا ∴ وحسان الدجى يكاد يفوه

وللبحتري في وصف البركة :

ما بال دجلة كالغيرى تنافسها ∴ في الحسن طورا واطوارا تباهيها
تنصب فيها وفود الماء معجلة ∴ كالخيل خارجة من حبل مجريها

فالهاء في هذه الابيات هي الروي و ذلك لانها مسبوقة بساكن سواء كان ألفا أو واوا أو " ياء " أو زقا صامتا آخر نقول ابراهيم بن المهدي :

ذنبي اليك عظيم ∴ وانت اعظم منه
فخذ بحقك أو لا ∴ فاصفح بفضلك عنه
ان لم اكن في فعالي ∴ من الكرام فكنه .

والنون في هذه الابيات مجرد التزام ما لا يلتزم بدليل أن هناك من وضع رويه (هاء) ولم يلتزم فيها حرفا صامتا ـــ و لا اقول صائتا ـــ مثل قول الشاعر :

أصبحت الدنيا لاربابها ∴ ملهى واصبحت لها ملهى
كأنني احرم منها على ∴ قدر الذي نال ابي منها

وميز العروضيون (هاء) ... عن (الهاءات) الاخرى، و ... هاء السكت التي لا تصلح اصلا رويا ، وعدوا الحرف الذي ياتي قبلها هو الروي مثل قول الشاعر قيس بن الرقيات :

ذهب الصبا وتركت غايته ∴ ورأى الغواني شيب لمته
وهجرنني وهجرت ... وقد ∴ غنيت كرا ثمها بجانب بيته

و اذا كانت " هاء السكت " لا تصلح اطلاقا أن تكون رويا بغض النظر عما قبلها ، فان الهاء الاصلية في الكلمة تعد رويا بغض النظر عما قبلها من سكون و حركة مثل قول علي الجارم :

أبصرت أعمى في الضباب بلندن ة يمشي فلا يشكو و لا يتأوه
فأتاه يسأله الهداية مبصر ة حيران يخبط في الظلام و يعمه
فاقتاده الاعمى فسار وراءه ة أنى توجه خطوه يتوجه
و هنا بدا القدر المحيد ضاحكا ة ومضى الضباب و لا يزال يقهقه

الا انه تجدر الاشارة هنا الى أن هذه " الهاء الاصلية " التي قلنا انها تعد رويا بغض النظر عما قبلها من حركة و سكون لا يمكن أن تعد رويا اذا جاءت مع " هاءات " أخرى غير اصلية مثل هاء التأنيث و هاء الضمير التي لا تصلح أن تكون رويا ، و يجب في مثل هذه الحال أن يلتزم الشاعر بحرف قبل الهاء و يكون هو الروي مثل قول صردر يهجو " دارست " :

قد عثر الدهر بكم عثرة ة و د بها لو قطعوا رجلـــــه
أن زمانا لابن " دارست " قد ة قدم فيه زمن أبلـــــه
قد قال عذرا حين و بخته ة لا بد للعالم من زلـه

أن الشاعر لم يجعل من هاء " ابله " رويا في هذه الابيات و ذلك لاجتماعها مع هاء التأنيث في كلمة " زلة " و هاء الضمير في " رجله " وهما لا تصلحان ان تكونا رويا .

كما اننا نجد شاعرا آخر يستعمل في الروي " هاء " أصلية و لكن لا تعتبر رويا لانها اجتمعت مع " هاءات " أخرى لا يصح أن تكون رويا و ذلك في مثل قوله :

اعطيت فيها طائعا أو كارها ة حديقة الغناء في دارها
و فرسا انثى و عبدا فارها

فالهاء في فارها ليست رويا ـ بالرغم من انها هاء اصلية ـ لانها جاءت مع هاء أخرى تعد ضميرا و لا تصلح أن تكون رويا في كلمة " جدارها " .

و يخلص العروضيون الى القول في شأن " الهاء " التي تحمل على الالتباس في أمر عدها رويا ((انها اذا كانت من أصل بنية الكلمة جاز اعتمادها رويا ، و ان كانت هاء سكت لم يجز ذلك في أي حال ، أما هاء الضمير و هاء التأنيث فلا تكونان رويا الا اذا وقعتا بعد سكـــون)) . (1)

ان الهاء التي تعتبر رويا للاسباب التي ذكرناها تسمى " وصلا " و يجدر بنا أن نبين هنا ميزة " الوصل " و حروفـــه .

---

1 ـ شرح تحفة الخليل : عبد الحميد الراضي : 384

ان الوصل يأتي من هذه الهاءات التي لا تصلح أن تكون رويا مضافا اليها الالف والياء والواو التي تكون نتيجة اشباع الروي ويتضح ذلك أكثر بسوق هذه الامثلة التي تبين هاء الوصل وحركات اشباع الروي .

فهاء الوصل تتضح من قول الشاعر زهيـــــــر :

يا حسرة الصب الذي ﻫ لم يدر بعدك ما احتيالـه
أنت الحياة ومن تفـا ﻫ رقه الحياة فكيف حالـه ؟

فان الهاء في هذين البيتين جاءت ضميرا ، ولا يمكنها أن تكون رويا ، كما أن الهاء في بيتي كشاجم التاليين من ...ف :

أرتك يد الغيث آثارها ﻫ واغلقت الارض أسرارها
وكانت أكنت لكانونها ﻫ خبيئا فاعطته آذارها

جاءت مسبوقة بحركة ، ولذا لا يمكن ان تكون رويا وتسمى وصلا ، كما أنها تكون وصلا عندما تكون الهاء تدل على التأنيث والسكت مثل قول ابي العتاهية :

لا تكذبن فانـ...ي ﻫ لك ناصح لا تكذبنـه
وانظر لنفسك ما استطعـ ﻫ ت فانما دار وسمـه

فالهاء الاولى للسكت والهاء الثانية للتأنيث وهما بهذا يعتبران وصلا .

أما حركات الاشباع التي تنشأ من الروي فتسمى وصلا مثل قول الشاعر متمم بن نويرة يرثي أخاه مالكـــــا :

وكنا كندماني جذيمة حقبة ﻫ من الدهر حتى قيل لن يتصدعا
فلما تفرقنا كأني ومالكـا ﻫ لطول اجتماع لم نبت ليلـة معـا
فتى كان احيا من فتاة حيية ﻫ واشجع من ليث اذا ما تمنعا
وحسبك اني قد جهدت فلم أجد ﻫ بكفي عنه للمنية مدفعـا

فالروي في هذه الابيات هو حرف العين اما " الوصل " فهو الالف الناشئ من اشباع الفتحة في البيت الثالث اما في البيت الاول فهو الف الاثنين والف البيت الثاني جاء من أصل الكلمة اما البيت الرابع فجاء نتيجة للتنوين .

اما الياء التي تعتبر " وصلا " فهي التي تجيء نتيجة اشباع أو ضمير أو وصل من بنية الكلمة مثل قول الشاعر امرئ القيـــــس :

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة ☆ فقالت لك الويلات انك مرجلي
أفاطم مهلا بعض هذا التدلل ☆ وان كانت قد أزمعت صرمي فأجملي
أغرك مني أن حبك قاتلي ☆ وانك مهما تأمري القلب يفعل
فقالت يمين الله مالك حيلة ☆ وما ان أرى عنك الغواية تنجلي

فالروي في هذه الابيات هو اللام ، أما " الياء " في البيت الاول فهي وصل ناتج عن ضمير المتكلم أما ياء البيت الثاني فهي آتية من كونها ضميرا للمخاطبة وياء البيت الثالث فهي نتيجة اشباع لكسرة قبلها أما ياء البيت الرابع فهي من أصل بنية الكلمة ولا يجوز أن تكون رويا .

أما واو الوصل فهي التي قد تكون واوا للجماعة أو نتيجة اشباع لحركة أو أصلا في اللفظ مثل قول أبي العتاهيـــــــــــة :

جدوا فان الامر جدوا ☆ وله أعدوا واستعدوا
لا تغفلن فانمـــــا ☆ آجالكم نفس يعـد
وحوادث الدنيا تـرو ☆ ح عليكم طورا وتغدو

فالواو في البيت الاول هي واو جماعة وهي " وصل " كما أن الواو الثانية جاءت نتيجة اشباع لضمة قبلها ، أما الواو الاخيرة فهي أصل في الكلمة ، وهذه الواو هي الوصل وحرف " الدال " هو الروي .

ويبقى أن نشير هنا الى الف أخرى فاحيانا قد تكون وصلا وطورا تكون رويا رغم أنها ((تختلف عن الياء في كونها تشبه المدالنا شئ عن اشباع الحركة)) (1)

وهذا الالف هو الالف المقصور وهو قد يكون الفا أصليا أو زائدا يدل على تأنيث أو تكثير مثل (هدى ــ رضى ــ ذكرى ــ سلمى ــ كرى) وهو مل هذا الالف على انه في أغلب الاحيان حرف روي وتنسب اليه القصيدة مثل مقصورات الشعراء كمقصورة ابن دريد وأولهـــــا :

أما ترى رأسي حاكى لونه ☆ طرة صبح تحت أذيال الدجى

ومقصورة شمس الدين بن محمد بن احمد المعروف بابن جابر وهي :

بادر قلبي للهوى وما ارتأى ☆ لما رأى من حسنها ما قد رأى
فقرب الوجد لقلبي هجرها ☆ وكان قلبي قبل هذا قد نأى

---

1 ــ شرح تحفة الخليل : الراضي : 340

ولجأ الشعراء الى التزام حرف آخر قبل الألف المقصور وذلك راجع كما يعتقد الراضي الى هذه الأسباب لأنها ((لما كانت هذه الألف تشبه الألف الناشئة من اشباع الفتحة عمد الشعراء في كثير من الأحيان الى التزام حرف آخر قبلها تقوية لها)) (1) .

وعلى هذا الأساس كتب المتنبي مقصورته التالية :

لنا أبدا بث نحن من أرى ... وحزن وكم أدنتك من لوعة حزن
وما كان دمعي أبيت أروى بعبرة ... لأدنى خليطا بان أو منزل أقوى
واكثرت من شكوى هواها وانما ... أمارة بين المحبان تكثر الشكوى

وهذا التشكيل في القافية هو بناء القصيدة على حرف الألف المقصور ، والتزام الشاعر بحرف الواو قبلها حرصا . جعل الراضي يقول ((وانت في مثل هذه القصائد بالخيار ان شئت اعتبرت الالف رويا والحرف الذي قبلها التزام من الشاعر بما لا يلزم ، وان شئت اعتبرت هذه الألف " وصلا " كألف الاشباع والحرف قبلها هو الروي)) . (2)
فانه لا يقف على رأي واضح وشامل عندما يذكر مقصورة الراجز حين يقول :

أنت يابن جعفر نعم الفتى
ونعم مأوى طارق اذا أتى

فهو يميل الى قبول " التاء " رويا ولكنه عندما يقرأ بعدها ... في نفس مقصورة الراجز :

ورب ضيف طارق الحي سرى
صادف زادا وحديثا ما اشتهى
ان الحديث طرف من القرى

يحسم ويقول : ((تبين عندك ان الروي هو الألف)) (3)
واذا كان المؤلف قد حدد وميز خصوصيات " حرف الروي " وما يمكن ان يكون رويا وما لا يمكن ان يكون حسب أرجوزة العروضي والتراث العروضي المعروف فانه يحاول ان يحدد القافية ومقصودها على ضوء ما قاله الخليل عندما قال : ((القافية من آخر حرف في البيت (ولا بد ان يكون ساكنا) الى اول ساكن يليه من قبله مع الحرف الذي قبل الساكن)) .
واذا أردنا أن نحدد القافية في أبيات المتنبي الآتية :

تركت السرى خلفي لمن قل ماله ... وانعلت أفراسي بنعماك عسجدا

---

1 ـ ينظر المرجع نفسه : 338
2 ـ شرح تحفة الخليل : 330
3 ـ ينظر المرجع نفسه : 339

أجزني اذا أنشدت شعرا فانما ... بشعري اتاك المادحون مرددا
ودع كل صوت غير صوتي فانني ... أنا الطائر المحكي والآخر الصدى

فالقافية في هذه الابيات هي كلمة " عسجدا " لاننا اذا عرضناها على قول الخليل وجدناها على القدر الذي قال به ، فآخر الساكنين هما (السين) و الالف وما بينهما الجيم والدال و بعد الحرف الذي يسبق الساكن الاول هو حرف العين ، وتكون القافية هي الكلمة " عسجدا " بأكملها . واذا طبقنا هذا المقياس على قافية البيت الثاني وجدنا القافية هي " ردْدا " من لفظته " مرددا " وبالمثل نفسه نجد ان القافية في البيت الثالث هي " رصصدى " من كلمتي " و"الآخر الصدى " فالقافية بهذا المعيار قد تكون كلمة تامة أو جزءاً من كلمة مثلما لاحظنا في " مرددا " وقد تكون اكثر من كلمة مثل " رالصدى " .

وقد لاحظ العروضيون أن القافية على أساس هذا التحديد ـ قد لا يفصل بين ساكنيها فاصل وقد يفصل بين ساكنيها اكثر من حرف متحرك ، ولهذا صنفوها على النحو التالي :

1 ـ المترادف : وهي القافية التي لا يفصل بين الساكنين شيء كقول الشريف الرضي :

يطمع من لا [illegible] يسمو به ... الي اذن أعذر عند الطماح

2 ـ المتواتر : وهي القافية التي يفصل ساكنيها متحرك مثل قول المتنبي :

وزائرتي كأن بها حياءً ... فليس تزور الا في الظلام

3 ـ المتدارك : وهي قافية يفصل بين ساكنيها متحركان كقول المتنبي :

ولا كتب الا المشرفية عنده ... ولا رسل الا الخميس العرمرم

4 ـ المتراكب : وهي قافية يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات كقول المتنبي :

الاكلما رمت [illegible] فاتني [illegible] ... تعرضت بك في آثاره الدم [illegible]

5 ـ المتكاوس : وهي قافية تجد بين ساكنيها أربعة متحركات متتالية ، كقول ابي العتاهيه :

ومن ذا يريد الزمن أن يدعك

وقد يجتمع نوعا قافية في قصيدة واحدة مثل قول شوقي :

هذه الربوة كانت ملعبا ... لشبابينا وكانت مرتعا
كم بنينا من حصاها أربعا ... فانثنينا ومحونا الاربعا
وخططنا في نقا الرمل فلم ... تحفظ الريح ولا الرمل وعى

فنجد قافية البيتين الاولين من نوع المتدارك على قدر المتقارب الذي سبق و نجد القافية في البيت الثالث من نوع المتراكب اذ يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات .

وقد تجتمع أنواع قافية كثيرة كما هي واضحة في ابيات الاخطل الصغير وهي :

قل لي بنعم و بالتوافر لهما ... يلعبن ما شاء الصبا و الأشر
ليلة " ذي دوران " هل كانت كما ... حدثت أم أخيلة و صور
و نعم هل كانت كما صورت أم ... بالغ في تصويرها المصور

اذا نجد قافية البيت الاول من المتراكب و قافية البيت الثاني من المتكاوس ، كما نجد قافية البيت الاخير من المتدارك .

والقافية تتكون من ستة حروف وهي : الروي و الوصل و الردف و التأسيس و الدخيل و الخروج . و اذا كان قد درسنا تعريف الروي ، و مفهومه و مظاهره و الفرق بينه وبين الوصل ، فانه يتعين علينا ان نعرف الردف و التأسيس و الخروج و الدخيل .

أ) الردف : هو حرف مد أو لين يأتي قبل الروي مباشرة ، سواء كان هذا الروي مطلقا (متحركا) أو مقيدا (ساكنا) ، و حروف المد هي : حروف العلة الثلاثة التي تتبع أنتيجة الحركات ، مثل الالف و الياء و الواو ، أما حروف اللين ، فهي " الياء و الواو " بعد ا فتحة مثل : (اليوم قال يـ ...) .

و يمكن أن نعرف الردف عن طريق أمثلة متعددة لنميز بين حروف الردف نفسها ، و من الردف مع الروي المطلق مثل قول الشاعر الشريف الرضي :

ليس بالمنطق عقل لا ... من شئ عزا بمال
انما يدرك بالمـ... ل له أراه الرجال

و له أيضا :

و اني اذا اصطكت رقاب مطيكم ... و ثور حاد بالرفاق عجول
أ خالف بين الراحتين على الحشا ... و أنظر اني ملتمس فأميل

و يقول الحسين بن وهب كدليل على " حروف اللين " التي تأتي بعد الفتحة :

أرقت و كيف لي بالنوم كيف ... فألقي من حبيب النفس طيفا
أقول لها متى ؟ و تقول : حتى ... و تمطلني الهوى بنعم و سوفا

ويأتي الردف مع الروي المقيد على نفس الشكل تقريبا ، فالردف بالالف مثل قول الشريف الرضي :

نبه منهم مثل عوالي الرماح ... الى الوغى قبل نموم الصباح
فوارس نالوا المنى بالقنا ... و صافحوا أغراضهم بالصفاح

أما الردف بالياء والواو مع الروي المقيد ، وهو ما يوضحه قول العباس بن الاحنف :

ما آفة الحب الذي بيننا ۞ يا فوز الا سوء رأي الرسول
منيت من اهلي ومن اهلها ۞ بالبعد من كثرة قال وقيل

أما الردف (بالياء والواو) بمعنى حروف اللين التي تأتي بعد الفتحة هو ما جاء عند ابي العلاء المعري حين يقول :

والدهر اعداد وبعض وابـ ... سرام وتفريق نهار وليل
يبلي ولا يفني ، ويبلي ولا ۞ يبلي ، ويأتي برخاء وويل

أو قول الراجز في وصف جرادة :

من كل سفعاء القفا والخدين ۞ ملحونة تسلخ لونا عن لون
كأنها ملتفة في بردين ۞ تنحى على الشمراخ مثل الفأسين

أو مثل منشار حديد الحرفين

ويمكن أن نسجل ملاحظتين لاحظها العروضيون في الردف وأولها : أن الالف لا يمكن أن يتناوب مع الياء أو الياء كما استنتج ذلك من خلال الامثلة سواء كان الردف مقيدا أو مطلقا ويجوز أن تتناوب الياء والواو ، سواء كانا حرفي مد أو كانا حرفي لين مهما كان الروي ساكنا (مقيدا) أو مطلقا (متحركا) .

أما الملاحظة الثانية هي أن " الياء والواو" اذا كانتا متحركتين أو مشددتين قبل حرف الروي فانتا لا نعدهما ردفا وهي ما نلمسها في أبيات المتنبي عندما يقول :

لكل امرئ من دهره ما تعودا ۞ وعادة سيف الدولة الطعن في العدى

$ $ $

وما قتل الاحرار كالعفو عنهم ۞ ومن لك بالحر الذي يحفظ اليدا
اذا انت اكرمت الكريم ملكته ۞ وان انت اكرمت اللئيم تمردا
وكل امرئ في الشرق والغرب بعدها ۞ يعد له ثوبا من الشعر اسودا

فالواو والياء المشددتان في لفظتي (تعودا - العدا) والياء والواو المفتوحتان في لفظتي " اسودا" و" اليدا " لا تعتبر ردفا .

ومن حروف القافية أيضا بالاضافة الى الردف ، التأسيس ، وهو عبارة عن ألف تقع قبل حرف الروي ، يفصلهما حرف متحرك يسمى الدخيل ، ويتضح كل هذا من قول المتنبي :

على قدر أهل العزم تأتي العزائم ــ وتأتي على قدر الكرام المكارم
وتعظم في عين الصغير صغارها ــ وتصغر في عين العظيم العظائم

فحرف التأسيس في هذين البيتين يظهر في الالف التي جاءت في لفظتي (المكارم ــ العظائم) واعني الالف التي جاءت قبل حرف الروي " الميم " يفصلهما حرف الراء في " مكارم " وحرف الهمزة في " عظائم " ويجب على الشاعر ان يلتزمها التزاما الى آخر القصيدة . ولا ينبغي أن تتناوب مع الياء أو الواو . وينبغي ان تكون ألف التاسيس مع حرف الروي في كلمة واحدة لان هناك ألفا تشبهها تأتي في القصائد وتكون في كلمة والروي في كلمة أخرى ، وهذه لا تسمى تأسيسا كما في أبيات المتنبي :

لكل امرئ من دهره ما تعودا ــ وعادة سيف الدولة الطعن في العدى
وأن يكذب الارجاف عنه بضده ــ ويمسي بما تنوي أعاديه أسعدا
ورب مريد ضره ضر نفسه ــ وهاد اليه الجيش أهدى وما هدى
ذكي تظنيه طليعة عينه ــ يرى قلبه في يومه ما ترى غدا
يدق على الافكار ما أنت فاعل ــ فيترك ما يخفى ويؤخذ ما بدا

فقد خلو الابيات هنا من ألف التاسيس في مثل " العدى " و " أسعدا " اما هذا التركيب التالي : " وما هدى " " ترى غدا " و " ما بدا " فليس مؤسسا لان الالف أتت في كلمة والروي جاء في كلمة أخرى كما يقول العروضيون .

غير ان هناك قصائد يستثنيها العروضيون ويجيزون لنا أن نعتبر ما جاء فيها من الف تأسيسا ويجوز لنا ان نعتبرها كذلك ، باعتبار أن حرف الروي جاء ضميرا ومن ذلك قول الشريف الرضي يرثي أبا اسحاق الصابي :

هل ابن هلال منذ أودى كعهدنا ــ هلالا على ضوء المطالع باقيا
وتلك البنان المورقات من الندى ــ نواضب ماء أم بواق كما هيا
وطاما تمنت كيما يحبر الخطاب جانبي ــ فالقي على ظهري وقر زماميا

فهذه الابيات مؤسسة لانه التزم بها رغم أن حرف التأسيس جاء في كلمة والروي جاء في كلمة أخرى مثل " كما هيا " .

ويجوز أن لا تعتبر الالف تأسيسا مثل قول عروة بن أذينة :

لبثوا ثلاث منى بمنزل غبطة ــ وهم على غرض لعمرك ما هم
متجاورين بغير دار اقامة ــ لو قد أجد رحيلهم لم يندموا

فالروي هنا ضمير ، هو حرف الميم والالف ليس تأسيسا هنا .

ومن حروف القافية الأخرى بالإضافة الى الروي والردف والتأسيس ، هو حرف الدخيل وهو حرف الذي يتوسط الروي والتأسيس ، ويلتزم به الشاعر أن ينوع فيه . مثل قول الرواسي .

ءلام على متقل بالحديد ٭ ويهمز كالقادح الناخر
كأن القيود على معصميه ٭ مفاتيح مستقبل زاخر
تبالين من منق لا يطيق ٭ بيانا سوى النظر الشازر

فالحرف الذي جاء قبل روي هذه الكلمة هو القاف ، الخاء ، الزاي .

أما الحرف الذي ينتهي به مفهوم القافية بعد ما عرفنا الردف والتأسيس والروي والدخيل فهو حرف الخروج وهو يتعلق مع " الوصل " لولا حرف الخروج " هاء الوصل " التي لا يمكن أن تكون رويا ، وما يعقبها من " هاء الوصل " من اشباع حركتها كالضمة مثل قول الشاعر ... :

لا تحذنيه فان الذل يولده ٭ قد قلت حقا ولكن ليس يسمعه (هو)

وما يستفيد من الاشباع الكسرة في هاء الوصل مثل قول : بهاء زهير .

ما يصنع الصب الحزين ٭ ن حقاه أهل صفاته (هي)
لا شيء الا صبره ٭ حتى يموت بدائه (هي)

وما يحتسب من اشباع الفتحة بعدها مثل قول ديك الجن :

ولي كبد حرى ونفس كأنها ٭ بكف عدو ما يريد سراحها
كأن على قلبي قطاة تذكرت ٭ على ظمأ وردا فهزت جناحها

ويعد " الخروج " متى ما كانت الهاء رويا بحيث يكون ما بعدها ليس خروجا وإنما يسمى وصلا كما نوضحه من الأمثلة الآتية في قول الشاعر أبي فراس .

لقد علمت سراة الحي أنا ٭ لنا الجبل المنيع جانباهُ
يفئ الراغبون الى قناه ٭ ويأوي الخائفون الى ذراهُ

فالهاء في هذين البيتين تعتبر رويا لأنها مسبوقة بساكن مما مر معنا تبيان ذلك ، وما يعد من اشباع حركتها " الواو " هي وصل وليست خروجا ، كما أنه يتضح من المثال الآتي أيضا في قول الشاعر الرواسي :

مشى وسنانه يحبو في مفرقيه ٭ وطار غراب سعده من يديه

فالروي في هذا البيت هو الهاء وما بعدها وصل وهو الياء الناشئة نتيجة لاشباع الهاء ، كما أن الهاء تعد رويا في المثال الآتي وما بعدها وصل لانه يسبقها حرف ساكن ، وهو الياء ، عندما يقول الشاعر :

بانت وبنت وكان الرزء ثالثنا ... الى أصيحاب غضيني وأسيتها
كأن بعضهم بيا من مدامتها ... ... ملاقتها حرفا الى فيها

ولم يقف العروضيون عند دراسة حروف القافية وأنواعها ، وانما ذكروا حركاتها أيضا بالدرس ، لانها أساسية في القافية لأن الحركة اذا راعت في الروي الاول تلتزم الى آخر القصيدة ، كما أن حركات أخرى مهمة في تكوين القافية ، وتؤثر فيها من حيث الناحية الايقاعيـــــة .

وأطلق العروضيون على حركة الضم والكسر والفتح في الروي اسم المجرى . أما التوجيه فهو حركة الحرف الذي يأتي قبل الروي المقيد مثل قول أبي نواس :

ساءك الدهر بشيء ... وبما سرك أكثر

فحركة الثاء تسمى التوجيه ، ونلاحظ أن هذه الحركة لا تسمى كذلك في الروي المطلق كقول المتنبـــــي :

يمشون على ... منظره ... فانما يقظان الحين كالحالم

أن ضمة اللام هذه لا تسمى توجيها لانها جاءت قبل روي مطلق ، وانما تسمى اشباعا بشرط أن يكون البيت الشعري مؤسسا كقول المتنبـــــي :

من الحلم أن تستعمل الجهل دونه ... اذا اتسعت في الحلم طرق المظالم

أن كسرة "اللام" في كلمة "المظالم" هي التي تسمى اشباعا .
أما النفاذ فهو حركة هاء الوصل ، ومن هذه الحركة ينتج الخروج كما يظهر من قول الشريف الرضي :

مررن تبدو بروز ... ... رأق من النور ظاهر اده

وقد يكون النفاذ كسرة كقول الشاعر صالح بن عبد القدوس :

وان من أدبته في الصبا ... كالعود يسقى الماء في غرسه

وقد يكون فتحة مثل قول المتنبـــي :

يا عاذل العاشقين دع فئة ... أضلها الله كيف ترشدها ؟

وتجدر الملاحظة هنا أن نقول بأن الهاء اذا أتت رويا تسمى حركتها مجرى وليس نفاذا .

أما الحذو فهو حركة تسبق الردف سواء كانت رفعاً ام نصباً ، فاذا كانت الردف حرف مد مثل الواو فإن الحذو يكون ضمة واذا كان الردف ياء سبقها الكسرة .

أما اذا كان الردف لينا (واو أو ياء) فإن الفتحة هي التي تكون حذوا ، مثل قول الراجز :

من كل مفحاء القفا والمنحين ... ملحودة تسلخ لونا عن لون

أما اذا كان الردف ألفا فانه من الطبيعي أن يكون الحذو فتحة كقوله أيضا :

ولم أر في عيوب الناس شيئاً ... كنقص القادرين على التمام

وتأتي " حركة " أخيرة من حركات القافية وهي حركة الروي التي تأتي بعد ألف التأسيس ولا يكون الا فتحة ، وهذا شيء طبيعي جداً ، اذ رأى ابو العلاء المعري ((أن لا يحذف الالف حذوا اذا لم يكن للتأسيس روياً)) (1) .

ويتضح الامر بالرغم من ذلك في بيت المتنبي الآتي :

الا ما ماضية الصاقل ... ولا رأي في الحب للعاقل

فالرس حركة العين في لفظ " العاقل " .

وقد رأى العروضيون أن الشاعر اذا لم يلتزم هذه الامور التي سبق ذكرها ، فانه يقع في عيوب القافية ، وعلى أساس هذه التغيرات والاسس التي ذكرناها نبهوا الى عيوبها ومنها :

1 - الاقواء والاصراف : الاقواء هو اختلاف المجرى بين الضم والكسر وأما الاصراف فهو اختلاف المجرى بين الفتحة والضمة أو الكسرة ، ويتضح هذا كله في الامثلة الآتية ، اذ نرى الاقواء في مثل النابغة الذبياني :

سقط النصيف ولم ترد اسقاطه ... فتناولته واتقتنا باليد
بمخضب رخص كأن بنانه ... عنم يكاد من اللطافة يعقد

أما الاصراف فهو ما يوضح قول الشاعر :

لا تنكحن عجوزاً أو مطلقة ... ولا يسوقنها في حبلك القدر
فإن أتوك وقالوا : انها نصف ... فإن أطيب نصفيها الذي غبرا

---

1 - اللزوميات : ابو العلاء ص 1 : 20

2 ـ الايطاء : [illegible] و اعادة القافية لفظاً ومعنى بعد سبعة أبيات ، مثل قول [illegible] الاكبر مولى بني مروان :

أأزعم أنني [illegible] ذو صبابة ... لسعدى ولا أبكي وتبكي الحمائم
كذبت وبيت الله لو كنت [illegible] ... لما سبقتني بالبكاء الحمائم

أما اذا أعيدت القافية بلفظها مع اختلاف في المعنى فلا يعد ذلك من [illegible] الايطاء مثل قول محمد بن علي [illegible] :

لا تصرع العرف الى [illegible] ... فكل ما تصنعه [illegible]
ما ضاع معروف لدى [illegible] ... ذلك [illegible] ابدا [illegible]

فكلمة [illegible] في البيت الاول تحمل معنى [illegible] أما الكلمة الثانية تحمل معنى "[illegible]" كما أن العروضيين يؤكدون بأن اللفظ المعاد اذا ميزته أداة التعريف عن نكرة ، ليس اللفظ من باب الايطاء مثل قول عباس بن الاحنف :

أقول للدار [illegible] اذا طال الوقوف بها ... بعد [illegible] وماء العين مدرار
يا دار ان غزالا [illegible] ... لله [illegible] [illegible] يا دار
الدار تملكني [illegible] ... قلبي ، مليكان [illegible] الدار والدار

3 ـ التضمين : هو ارتباط القافية بمعنى البيت الذي يليها مثل قول النابغة :

وهم وردوا [illegible] على تميم ... وهم [illegible] يوم [illegible]
[illegible] لهم مواطن صادقات ... [illegible] لهم [illegible] منى

وميزوا بين التضمين عيبا وبين الاخزام (3) أو الاداة التي تسبق القافية ولها علاقة بالبيت الثاني [illegible] من التضمين كقول الشاعر :

كأن القلب ليلة قيل يغدى ... بليلى العامرية أو يراح
قطاة [illegible] ... [illegible] به [illegible] علق الجناح

---

3 ـ [illegible] أبو [illegible] في الفصول والغايات : 446 الى أن (([illegible] من يزعم أن الاخزام أن يتم وزن البيت ولا تتم الكلمة ، وهذا لا يعرف في شعر العرب وانما [illegible] المحدثون ، كقول القائل :

ابا بكر لقد [illegible] ... [illegible] يحيى بن [illegible]
[illegible] الكأس [illegible] ... [illegible] صرفا غير ممزوج
[illegible] ... بك الله أبا بكر من [illegible]

4 ـ الاكفاء والاجازة : و الاكفاء هو اختلاف حروف الروي المتقاربة في المخرج كقول الراجز :

بنية من قبيلة بن أسد ☆ كأن تحت درعها المنعط

شطا رميت فوقه بشط

فالدال والطاء متقاربة المخرج ، و لهذا سمح الراجز لنفسه أن يجمع بينهما :

أما الاجازة ، فهي اختلاف حروف الروي المتباعدة المخرج مثل قول الشاعر :

خليلي سيرا واتركا الرحل انني ☆ بمهلكة و العاقبات تدور

فبيناه يشري رحله قال قائل ☆ لمن جمل رخو الملاط نجيب

5 ـ السناد : و هو عيب من عيوب القافية ، و يقع السناد في حرفين من القافية و ثلاث حركات منها و هي حرف الردف و حرف التأسيس ، أما الحركات فهي : حركة الاشباع ، والحذو ، و التوجيه . فعلى الشاعر أن يهتم بهذه الحروف والحركات ، والا سقط في عيب من عيوبها .

أ) فسناد الردف : هو ان يجمع الشاعر بين قافيه مردفة و قافية أخرى غير مردفة في القصيدة مثل قول الشاعر :

سلام كلما حييت ☆ عربانا وفي اللبد

وفي زاوية السجن ☆ وفي سلسلة القيد

ب) سناد الاشباع : و هو أيضا من عيوب القافية ، و هذا العيب يتمثل في اختلاف حركة الدخيل في القافية المطلقة ، و قد يكون الدخيل الاول بالكسر و الدخيل الثاني بالضم مثل قول النابغة :

حلفت فلم اترك لنفسك ريبة ☆ و هل يأثمن ذو أمة و هو طائع

بمصطحبات من لصاف و ثبرة ☆ يزرن الا لا سيرهن التدافع

و قد يكون سناد الاشباع أيضا هو الجمع بين الفتح و الكسر مثل قول البحتري :

و في يوم متويل و قد أسر الهدى ☆ باظفاره أو هم أن يتناولا

دفعت عن الاسلام ما لو يصيبه ☆ لما زال شخصا بعدها متضائلا

وقد يجتمع ... بما فيه أو شديد ... الحد بين المفتوح والمضموم والمكسور في قصيدة واحدة وتجدر الاشارة الى أن اجتماع الضمة مع الكسرة أيسر وأقرب الى الذوق كما يرى العروضيون من مزج الفتحة معهما لانها أبعد من الناحية الذوقية أيضا .

ج) سناد الحذو : وهو اختلاف الحركة التي تكون قبل الردف . ويمكن أن نقول هنا أن اجتماع الكسر والضم في هذا ... جدا ، ... كادا مثلما مر معنا اثناء تناولنا من الردف. أما اجتماع الفتح مع الكسر ، أو الفتح مع الضم فهو سناد الحذو وذلك لبعد الفتحة عن الضمة والكسرة ، ويتضح ذلك من قول أمية بن ابي الصلت :

تذكرك القبائل في ...   ⁂   اذا عدوا سقاية أولينا
وانا النازلون بكل ثغر   ⁂   وأنا الضاربون اذا التقينا

فاجتمع هنا الفتح والكسر قبل الردف ، ويتضح اجتماع الضم مع الفتح في قول عمرو بن كلثوم :

علينا كل سابغة دلاص   ⁂   ترى تحت النجاد لها غضونا
كأن متونهن متون غدر   ⁂   تصفقها الرياح اذا جرينا .

فالتمام حروف المد ... حروف اللين غير ... ، وقد مر معنا هذا سابقا .

واذا كان سناد الحذو معيبا في الروي المطلق (المتحرك) فانه في الروي المقيد أقبح وأشنع كما يقول المعري : ((واذا اقووا بالضمة والكسرة مع الفتحة فذلك عندهم عيب وهو من السناد ويجب أن يكون في المقيد أشنع)) (1)

هـ) سناد التأسيس : وهو ينقسم قسمان قسم معيب ، ولا يجوز أصلا كقول الشاعر :

لو أن صدور الامر يبدون الفتى   ⁂   كأعقابه لم تلفه يتندم
اذا الامر لم تدخل علي أموره   ⁂   وان لي عن دار الهوان مراغم

فبيت مؤسس بالالف في البيت الثاني وبيت غير مؤسس كما في البيت الاول .

أما القسم الثاني فهو سناد ولكنه ... عند العروضيين ... أقرب الى الذوق الشعري منه الاول رغم أن كثيرا من الابيات غير مؤسسة وبعضها الآخر مؤسس بالالف ، وعلة قبول العروضيين لهذا النوع هو بعد " ألف التأسيس " عن القافية ونهاية البيت ومع ذلك فهي مقبولة مثل قول الشابي :

قد كان له قلب كالطفو...   ⁂   ...ل عيد الاحلام تهدهده
من كان له ملك في الكو...   ⁂   ...ن ، ميل الطلعة يعبده
لولاه لما عذبت في الكو...   ⁂   ...ن مصادره ، ومورده
ولما فاضت بالشعر الحي ...   ...ي ، مشاعره ، وقصائده

1 ـ اللزوميات : المعري : جـ 1 : 21

أما التأسيس المقبول في عرف العروضيين فهو الذي يكون على مثال المتنبي :

على قدر أهل العزم تأتي العزائم ✿ وتأتي على قدر الكرام المكارم

وذلك لأن الحرف بعد ألف التأسيس مكسور وليس مفتوحاً كقول الشاعر :

إذا الأرض لم تجهل علي فروجها ✿ وإذ لي عن دار الهوان مراغم

لأن الحرف الذي جاء بعد ألف التأسيس جاء مفتوحاً ولذلك قال المعري : ((وفي مجيء الفتحة بعد التأسيس ما ينبو عنه السامع من الحاذق لأن أكثر ما أسس من أشعار العرب إنما تكون بعد الألف كسرة)) (1)

هـ) سناد التوجيه : وهو عبارة عن اختلاف الحركة التي تأتي قبل الروي المقيد فقط مثل قول امرئ القيس :

فلما دنوت تسديتها ✿ فثوبا نسيت وثوبا أجر
ولم يرنا كالئ كاشح ✿ ولم يفش منا لدى البيت سر
وقد رابني قولها يا هنا ✿ ه ويحك ألحقت شراً بشر

والخليل يقبل هذا الاختلاف في حركات التوجيه وإن كان يستثني حركة الفتح مع الكسر والضم، ويعلل ذلك باجتماع الضم والكسر في الردف لأنهما أقرب إلى الذوق الشعبي، وهناك من يرى أن اجتماع الاختلاف لا يعيب بالقافيـــة .

أما اجتماع " حركات التوجيه " في القافية المؤسسة والمقيدة فإنها قبيحة في نظر العروضيين ومن ذلك قول الحطيئة في قصيدة واحدة :

هاجتك أظعان لليـــــــــ ✿ ـلى يوم ناظرة بواكر
الراعيات الحافة الصفا ✿ يا فوقها وبر المخاطر

فحرف الكاف كما نلاحظ جاء مكسوراً، وحرف الطاء جاء مفتوحاً، ولهذا يجب على الشاعر إذا أراد أن يتجنب سناد التوجيه في التأسيس أن يلتزم الضمة أو الكسرة أو الفتحـــة ولا يجمع بينها في القافيـــة .

6 - وتختلف القافية بالوزن في عيب يعده العروضيون من عيوب القافية وهو التجريد والإقعاد، إذ يعني التجريد اختلاف الضروب من الناحية الكمية مثل قول الشاعـــر :

إذا أنت فضلت امرأ ذا نباهة ✿ على ناقص كان المديح من النقص
ألم تر أن السيف ينقص قدره ✿ إذا قيل هذا السيف خير من العصي

فجاء ضرب على وزن " مفاعيلن " وجاء الضرب الثاني على الوزن " مفاعلن " وهذا لا يجوز في الأقاويل .

كما أن الاقعاد هو اختلاف أعاريض القصيدة الواحدة مثلما نلاحظ ذلك في قول الشاعر وهو من بحر الكامل اذ جاء عروضها على وزن " فَعِلُنْ " ثم جاء العروض تاما على وزن " متفاعلن " حين يقول المتبل الهذلي :

ذكر الرباب وذكرها سقم ＊ وصبا وليس لمن صبا حلم
واذا ألم خيالها طرفت ＊ عيني فماء شؤونها سجم

وجاء في نفس القصيدة :

ويصدها دون الجنان بدفعه ＊ وتصفحن فسوادهم قتم

كما اننا نجد ذلك " الاقعاد " في وزن الطويل ، اذ نعرف أن عروضه تكون دائما مقبوضة لكن الشاعر النابغة نبي عن هذا وقال :

جزى الله عبسا آل عبس بغيض ＊ جزاء الكلاب العاويات وقد فعل

حيث تجد العروض على وزن " فعول " وقد ذكر ابن رشيق هذا كمثال على الاقعاد :
كما اننا نجد الاقعاد في قول الجوهري :

ازف الموعد والوعد يحن ＊ والغد الحلو لاهليه يحن

اذ جاء بعروض " وهي من الرمل " خارجة عن الرمل ، اذ نعرف أن عروض الرمل التامة تأتي على وزن " فاعلن " وليست " فعلاتن " كما فعل الجواهري واضاف اليه ما لا ينبغي اضافته في رأي العروضيين .

7 ـ ومن عيوب القافية أيضا ـ اضافة الى ما فات ـ هو الغلو والتعدي .
والغلو هو تحريك الروي المقيد اذ يخرج الوزن من وزنه الاصلي وهو يعود الى القراءة اذا قرأنا مجزوء الكامل المذال وهو :
أبنيّ لا تظلم بمكة لا الصغير ولا الكبيـــــرْ .
قراءة باطلاق " راءه " حيث تصبح " الكبيرا " لا صبح وزنا آخر من الكامل وهو المجزوء المرفل واذا قرأنا بيتا من الرمل الثاني : وهو

يا بني الصيداء ردوا فرسي ＊ انما يفعل هذا بالذليـــل

قراءة بحيث تكسر اللام هكذا " بالذليلِ " لصار أول الرمل ، وقد يقع هذا في المتقارب مثل قول الشاعر :

كأني وسلمى اذا زرتها ＊ على [illegible] اني بالرسائل

فلو أطلقنا " اللام " لأصبح من المتقارب التام .

وإذا كان في هذه الانواع الثلاثة يعود الى أصل من أصوله الوزنية عندما نطلق رويها ، فإن الانواع الاخرى في الاوزان المختلفة ، لو أطلقنا قافيتها المقيدة لا تكسر الوزن تماما ولا تستطيع رده الى أصل وزني واضح . وهذا ما أطلق عليه العروضيون اسم الغلو . كما أن الغلو أيضا يقع في تحريك الروي الساكن مثل قول الراجز رؤبة :

وقاتم الاعماق خاوي المخترقن ... مشتبه الاعلام لماع الخفقن

فلو لم يحرك القاف في لفظي " المخترق " و " الخفق " لأصبحتا صحيحتين على وزن مستفعلن .

أما التعدي فهو تحريك " هاء " الوصل الساكنة ، حيث ينكسر الوزن وتفسد القافية مثل قول الشاعر :

" تنفش منه الخيل ما لا تغزلـــــه "

فإذا حركنا " هاء " الوصل في الاخير ، فسد الوزن ، وانتقلت من مستفعلن الى " مستفعلتن) .

وجدير بنا أن نعرف مفهوم القافية ومميزاتها اذا ما كانت معروفة عند العرب قبل مرحلة الاسلام ، بعدما عرضنا خصائصها كما اتفق عليها معظم العروضيين . وجدير بنا أن نعرف تحديدها قبل الاسلام . الواقع أن العرب قبل هذه المرحلة ذكروا القافية والروي وهذا يتضح من قول الجاحظ : ((وقد ذكرت العرب في أشعارها السناد والاقواء ، والاكفاء ، ولم أسمع بالايطاء . وقالوا في القصيد والرجز والسجع والخطب وذكروا حرف الروي والقوافي وقالوا : هذا بيت ، وهذا مصراع ، وقد قال جندل الطهوي حين مدح شعره :

"لم أقو فيهن ولم أساند "

وقال ذو الرمة :

وشعر قد أرقت له غريب ... أجنبه المساند والمحالا

وقال أبو حزام العكلي :

بيوتا نصبنا لتقويمها ... جذول الربيئين في المربأة
بيوتا على ... بغير السناد ولا المكفأة)) (1)

1- البيان والتبيين : ج1 : (139 - 141)

وإذا ذكروا الأستاذ ... وجود عيوب القافية على حد عرف الخليل والعروضيين من خلال ما ذكر الجاحظ، فإنهم ذكروا الحرف الروي، بدليل ما أشار إليه المعري إذ يقول: ((والروي: الحرف الذي تبنى عليه القافية، وقد كانت العرب تعرفه في الجاهلية قال النابغة:

بحسبك أن تهاض بمحكمات ... يمر بها الروي على لساني

قال قوم أخذ من رويت على الرجل بالرواء إذا شددته، والرواء: الحبل، كأنهم يعتقدون أن القافية ترتبط بهذا الحرف، قال الراجز:

إني على ما كان من تخددي ... ودقة في عظم ساقي ويدي

أروي على ذي العكن الضفدد

الضفدد: الخادم الذي لا غناء عنده، ويجوز أن يكون الحرف فعيلا في معنى مفعول، كأنه مروي لأنه يعاد في كل بيت)) (1)

وتؤكد بروكلمان هذا النص، ولم تضف شيئا إلى ما قاله الجاحظ، بينما قال بأن هذا المستشرق: ((فقد وضع ... (ويقصد الخليل وعروضه والقافية) ماعدا (القصيد والرجز، والسجع والخطب والروي والقافية والبيت والمصراع)) (2) فإن العرب القدامى تداولوا كل هذا وناقشوه، وأظن أن هذا المستشرق أفاد هذا الرأي من الجاحظ، وبالرغم من كل هذا فإنه يبدو أن القافية لم تكن مدروسة دراسة مثلما جاء عند الخليل.

فالقافية كانت تعني شيئا تعني القصيدة بشكل أشمل مما جاء في شعر العرب القدامى مثل قول الشاعر:

فلا يعدمن أرميكم بكل غريبة ... تجد الليالي عارها وتزيدها

قواف كنظم الوشي باق ... إذا أرسلت لم يخش يوما شرودها

يوافي بها الركبان في كل موسم ... ويجلو بأفواه الرواة نشيدها

ومثل قول الشاعر الآخر: وقافية مثل حد السنان تبقى ويذهب من قالها.

وهذا ما سمح للباحث صبحي أن يقول: ((وكانت كلمة (القافية) مستعملة إلا أنها كانت تطلق على القصيدة كلها)) (3)

---

1 ــ الفصول والغايات: أبو العلاء المعري: 464

2 ــ تاريخ الأدب العربي: بروكلمان ج 1: 61

3 ــ مباحث من البصرة: مهدي المخزومي: 109

ويعيد القول نفسه مصطفى السعدني بقوله : ((ان القافية تبدو أوفر حظا من الوزن ، في هذا المجال ، فقد خلت من دواوين الجاهليين بضعة أبيات ذكرت فيها بمعني من معاني ... و القصيــــــــــــــــــــدة)) (1)

ان القدامى انفسهم الذين جاؤوا بعد المرحلة الجاهلية أشاروا الى أن القافية لم تكن علما وانما كانت عبارة عن قافية لا أكثر لان ((ما ردده الاخفش فيما اقتبسناه عنه من أذواق العرب الكلمة لتعني معنى فنيا دلالة واضحة على أن القصد هو المعنى الاصطلاحي الفني و ليس العلم اذ العرب لم تعرف علم القوافي و لكنها عرفت القوافــــــــي)) (2) .

وعلى هذا الاساس نستطيع القول أن الخليل درس القافية ، وقصد دراستها ، و قنن ما استطاع تقنينـــــــــــه .

ومع هذا التقنيـــن المحدد ، فاننا نلاحظ أن هناك خلطا بين حروف القافية من خـــلال الامثلـــــــة الكثيرة التي حاول عبد الحميد الراضي أن يقدمها بحســــــــــا .

وأول ما نلاحظه من هذا الخلط هو أننا نجد انفسنا أمام اختيارين اثنين فاما أن نختار هذا الحرف رويا ، و اما أن لا نختاره رويا و هذا يتضح من خلال قول الملتان العبدي الذي مرحنا حيـــــــن يقول :

أشاب الصغير وأفنى الكبير ۞ كر الليالي و مر العشـــــي
اذا ليلة هرمت يومهـــــا ۞ أتى بعد ذلك يوم فتي
اذا قلت يوما لمن قد ترى ۞ أروني السري أروك الغني

كما انه يجوز عدم الاعتداد بها رويا ، و على الشاعر أن يلتزم حرفا آخر قبلها مثل قول الراجـــــــــــز :

تقول بنتي الذي يحيي أبيسي ۞ لقد سمعت صوت ... كريــــــمي

ليس من الندم و لا من ...

وما يمكن أن يقال في هذا الصدد ، هو أن الكسرة في الابيات الاولى في مثل كلمة " العشي و فتي و الغني " تعامل في رأينا معاملة باقي الابيات التي تنتهي بحرف روي منصور كأن تقول مثـــلا :

أبا مصدق ان كنت أقصرت ملسة ۞ ابا مصدق فانظر بنيلك من تردي
أبا مصدق لا تواقفنا بخاصتي ۞ رؤوس الافاعي في مراصدها العرم

---

1 - نظريات الشعر عند العرب : 15
2 - ... القديم الجديد : عبد الله محمد الغذامي : 118

فالكسرة تعتبر (روي) بلغة الخليل ، سواء في الابيات التي قبلها " يا زادا " رويا أو في هذين البيتين الاخيرين ، ونعتبر أن ما نتج عن الكسرة وصل بلغة الخليل .

ولهذا نلاحظ أن هذا الخلط يميّع معنى القافية في ذهن القارئ ، خاصة وأننا أمام اختيار ، والعلم الدقيق لا يترك الامور مبهمة بدون تحديد .

كما اننا نلاحظ هذا الخلط الذي يتمثل في عدم التحديد الذي يمكن أن يقع عنده القارئ ليعرف التأسيس الحقيقي في القافية من التأسيس الذي لا يمكن أن يكون عليه . فلغة الخليل تدلنا على أن التأسيس كما مر معنا ـ الف تقع قبل الروي مفصولة عنه بحرف واحد ، ويشترط في التأسيس أن تكون مع الروي في كلمة واحدة مثل كلمات (مظالم ـ مكارم ـ غنائم ـ ولائم) الى غير ذلك من الكلمات التي تكون على هذه الشاكلة .

وعلى هذا الاساس لم يقبل العروضيون أن يكون قصيد المتنبي مؤسسا لأنّ الروي والتأسيس فيه مفصولان من حيث الكلمة ، اذ نجد الف التأسيس في كلمة ، ونجد " الروي " في كلمة أخرى في مثل قوله :

لكل امرئ من دهره ما تعودا ... وعادة سيف الدولة الطعن في العدى

وأن يكذب الارجاف عنه بضده ... ويمسي بما تنوي أعاديه أسعدا

ورب مريد ضره ضر نفسه ... وهاد اليه الجيش أهدى وما هدى

فالالف في " ما هدى " لا تعتبر تأسيسا ، لانها لا تجتمع مع الروي في كلمة واحدة .

لكن العروضيين يستثنون حالة أخرى قد تكون الالف فيها تأسيسا وقد لا تكون تأسيسا مبنية على اختيار الشاعر ـ بالرغم من أن الكلمة مفصولة ـ وأقصد الف التأسيس مفصولة عن الروي من حيث الكلمة ـ ويردون ذلك الى كون أن الروي ضمير مثل قول الشريف الرضي يرثي أبا اسحاق الصابي ـ وقد مر معنا ـ :

... ابن هلال منذ أودى ... هلالا على ... المطالع باقيا

وتلك البنان المورقات من الندى ... نواضب ماء أم بواق كما هيا

وطامنت كيما ... فألقي على قلبي و... زماميا

ونلاحظ أن كلمة " زماميا " في القافية هنا ليست ضميرا ، فلو كان التصريح بكون أن الروي ضمير ، ولهذا يمكن اعتماد التأسيس ، لما كان صحيحا ، لاننا اذا دققنا في قصيدة " مالك الريب " وهو يرثي نفسه وجدنا الروي ضميرا وغير ضمير .

وما يزيد في اضطراب العروضيين حول أن الروي في مثال آخر مبني على ضمير وعلى كلمة أصلية ، وبالرغم من ذلك أجازوا القافية أن يعتمد التأسيس فيها وأجازوا أن لا يعتمد ذلك تأسيسا في مثل قول عروة بن أذينة — وقد مر معنا — :

لبثوا ثلاث منى بمنزل غبطة ⁂ وهم على غرض لعمرك ما هم
متجاورين بغير دار اقامة ⁂ لو قد أجد رحيلهم لم يندموا
لو كان حيا قبلهن ظعائنا ⁂ حيا الحطيم وجوههن وزمزم

ان التأسيس هنا يعني ما اشترطه العروضيون — على ضوء نظرية الخليل — في كون ان التأسيس لا يكون الا اذا كان يحتمي مع الروي في كلمة واحدة ، اضف الى ذلك أنهم اذا أجازوا بناء التأسيس في مثل قول الشريف الرضي و قول عروة بن أذينة — بالرغم من انفصال الف التأسيس عن الروي في الكلمة الواحدة — لكون أن الروي جاء ضميرا ، فهو قول مردود الا اننا وجدنا في رويها (الياء — والميم) كلمات ليست ضمائر مثل (الزمام — وزمزم) وغيرها من الكلمات لدى استعراضنا القصيدتين كاملتين .

وعلى هذا الاساس ، يمكن القول ان حرف التأسيس ما يبقى غير محدد ، مما يجعلنا في حيرة من أمرنا اذا وأجهتنا قصائد من مثل هذا النوع الذي بينـــاه .

وما نقول هنا ، نستطيع قوله في شأن " الهاء " التي اختلف العروضيون و الشعراء في صفتها حين تصبح رويا وحين تصبح شيئا آخر .

فالعروضيون متفقون على أن الهاء تصبح " رويا " اذا جاءت بعد حرف مد في القافية ولهذا قال المعري ((وقد شاهدت بعض المتفقين بالادب في بغداد يجعل الروي الياء في قول الاعشى — — :

يا أيها الراكبان السائران معا ⁂ قولا لسنبس فلتقطف قوافيها

وما احسب هذا مما قاله الا رحما ، لان الروي الساكن لا يكون بعده وصل)) (1)
اما اذا تأتيت " الهاء " بعد ضم بعد حركة ، فانها لا تعتبر رويا في مثل قول ابن المعتز :

أفنى الصداقة أقام ماله شبه ⁂ ولا ترى مثله تلقا ولم تره
ما يحسن القطر أن يحكي عارضه ⁂ كما تتابع أيام الفتوح له

الا باستثناء واحد وهو أن تكون الهاء أصلية في الكلمة وليست ضميرا كما هي في مثل هذين البيتين وقد أشرنا الى ذلـــــــــك .

---

1 - اللزوميات : المعري : 1 : 34

فالهاء في مثل قول ابن المعتـــــز :

ألا من لقلب في الهوى غير منته   ۵   وفي الغي مطواع وفي الرشد مكره
ويا ساقيّ اليوم عودا وثنّيا   ۵   بأبيض راح في الكؤوس مقهقـه
أورثتني حالة الباس وارثي   ۵   وأنفقه فيما تحب وتشتهي

فالهاء رغم أنها مسبوقة بحركة في هذه الأبيات فإنها تعد " حرف روي" والعلة في ذلك أنها أصلية في الكلمة ، وليست ضميرا ، فلو كانت ضميرا لكانت " وصلا " وليست رويّا .

وهذا ما دفع الحاتمي الى القول وهو يحاور أبا الطيب المتنبي :
((ما هو حرف الروي في قولك :

أنا بالوشاة اذا ذكرتك أشبه   ۵   تأتي الندى ويذاع عنك فتكره
واذا رأيتك دون عرض عارضا   ۵   أيقنت أن الله يبغي نصره

فان جعلت الهاء حرف الروي لم يجز ذلك لان هاء الضمير لا تكون رويا الا اذا سكن ما قبلها فان [illegible] جعلت الراء حرف الروي والهاء صلة وهو الوجه فما صنع بقولك ((اذا ذكرتك أشبه)) اللهم الا أن تذهب الى انه لم يصنع)) (13)

لكننا اذا بحثنا عن العلة التي دفعت العروضيين الى أن ينكروا الهاء رويا بعد الحركة ، الا اذا كانت أصلية في الكلمة وجدنا انهم لا يعتدون بالضمير رويا كما نستنتج من ذلك .

وهذا ما يدفعنا الى التساؤل عن الضمير الذي يعد صحيحا اذا ما جاء رويا والعلة في ذلك عند العروضيين هو أن الضمير تلحق من الاسم وغير انها نرى أن الضمير يحل أحيانا محل الاسم . ونرى ان العروضيين أكثر ويعيين اضطرابهم ، وانهم قبلوا الضمير رويا كما مر معنا في مثل قول الشريف الرضي الذي اختار لقصيدته حرف (الهاء) وفي مثل قول عروة بن أذينة أيضا عندما جعل من الضمير رويا كقوله السابق الذكر :

لبثوا ثلاث منًى بمنزل غبطة   ۵   وهُم على غرض لعمرك ما هُم

وعندما اكتشف الشعراء مثل هذا التناقض عمدوا الى اعتماد " الهاء " رويا بالرغم من كونها مسبوقة بحركة كما فعل المتنبي في قوله الذي لامه عليه الحاتمي ومثله فعل بشار عندما يقول :

تشبيها لحبيبك لا ترى حسنا   ۵   الا رأيت به لها شبها
اني لأشفق أن أقبّلها   ۵   قلبي وأكره أن أشوهها

[illegible]

وعلى هذا الطريق قال أبو تمـــام :

لها وأعارني ترك الهوى ⁂ وأبصر ذلتي فرحمها
له وجه يعز به ⁂ ولي حرق أذل بهـــا
دقيق محاسن ... ⁂ محاسن وجنتيه بها
ألا محاسن وجنتيه ⁂ فقدرسني وأرحمها

وما يحملنا على السؤال ـــ من جراء عصيان الشعـراء لاقوال العروضيين ـــ هو المصدر الذي يعتمدون عليه في أحكامهم وقوانينهـم ، فاذا كان الخليل ومن تبعـه من العروضيين اعتمد على ما هو موجود من واقع شعري ، فانه كان سيصل الى نتائج بعيدة عن التناقض . أما اذا استقرى بعض الشعر فقط ـــ وهذا هو الصحيح على ما نظن ـــ ((لأنه لم يكن للخليل طريق الى الجزء المفقود منه . ولسنا نشك في أن في المفقود الشئ الكثير مما يخالف قواعد الخليل)) (1)

فإنه يصل الى نتائج متناقضـة . وهذا ما نستشفـه مما ألفه تلاميذ الخليل من بعده وموقف الشعـراء منه مثل موقف المتنبي من الحاتمي عند ما قال له : ((أخطـأت في الكلمة التي أولهـــا :

كدعواك كل يدعي صحة العقل ⁂ . . . .

بأن قلت :

تمر الانابيب الخواطر بيننـا ⁂ ونذكر اقبال الامير فتحلولي
بأن أتيت ببيت مردف في قصيدة " غير مردفة" وهذا شاذ .

قال ابو الطيب : هذا وإن كان شاذا كما ذكرت فانه عذب على اللسان غير قلق في الانشاد ، وقد جاء مثله لعـــرب :

وبالطوف بالا خيرما بالــــه الفتى ⁂ وما المرء الا بالتقلــب والطوف

ثم قال :

فراق حبيب وانتهاء عن الهوى ⁂ فلا تعذليني قد بدا لك ما أخفي

قال الحاتمي : لعمري ان قوما لا علم لهم لا يرون هذا شاذا ولا يرون الواو المفتوح ما قبلها ولا الياء شاذا اردفا يزعمون انهما ليسا بحرفي مد لان الصوت لا يمتد كامتداده بالياء والواو المكسور والمضموم ما قبلهـمـا ، مخرجهما في الحالين من مكان واحد من الفم ، فصورتهما في اللفظ واحدة ، وانما الفتحة تنقلهمـا قليلا فلا يمتد الصوت بهما ذلك الامتداد ، ولكنه يمتد مع لا ردف فيه معا ، وأعتد شاذا كما جاء لهم الاقواء والاكفاء والايطاء غلبوا كانت موجودة في أشعارهم على طريق الشواذ ،

1 ـ الصوت القديم الجديد : عبدالله محمد الغذامي : [illegible]

ألا ترى قول ابن بيغو يخاطب خالد القسري و كان خصيا مدة :

شاسب باطن كمد ريان ❊ صارم الوقل في غير جفن
ومتى ثم عاد عضوا حساما ❊ ولا شفرتيه حد الحسن
لم يكن عن جناية لحقتني ❊ عن يساري ولا جنتها يميني
بل جناها أخ وخل أبهي ❊ وعلى أهلها براقيش تجني

افيجوز لمحدث أن يأتي بمثل هذا ويحتج به أو بمثله ؟ كـــلا .

قال أبو الطيب : قد اكثرت القول فيما لا اعتقد بشئ منه ، و انما أجري على طبعي واقول ما يسوقه لساني)) (1) .

وواضح من هذا ان قوانين الخليل و العروضيين من بعده لم تشمل تراثنا كاملا كما يوضح المتنبي من قوله ((وراء مثله العرب)) .

واذا أردنا إن نؤكد هذه الفكرة من خلال القواعد التي نقلناها لتكون لنا اساسا وشاهدا على ما نسجله فهو لنا أخير استنتجناه من تحديد العروضيين لحرف الروي عندما تكلموا عن القصيدة التي تبنى على الالف المقصورة وان كانوا حددوا أي الف يقصدون ، وهي الالف الاصلية و الزائدة لتأنيث أو الحاق أو تكثير وقد سبقت الاشارة الى ذلك ، وقد اشتهر هذا النوع في الادب العربي مقصورة ابن دريد و أولها :

اما ترى رأسي حاكى لونه ❊ طرة صبح تحت أذيال الدجى

وعارضها ابو القاسم علي بن محمد التنوخي بمقصورته ، و أولها :

لولا انتهائي لم اطع نهي النهى ❊ أي مدى يطلب من جاز المدى

وما يهم الشاعر هو أن تكون قوافيه على نسق الدجى ، الجوى المدى ، الحصى ، العلا ، وما الى ذلك من الكلمات التي تنتهي بألف مقصورة أو زائدة تدل كما قالوا على الكثرة أو الحاق ... .

واذا التزم الشاعر قبل هذا الالف المقصور حرفا معينا مثل قول الراجز الشماخ بن ضرار يمدح عبد الله بن ابي طالب :

انك يا بن جعفر نعم الفتى
ونعم مأوى طارق اذا أتى

---

1 ـ الرسالة الموضحة : الحاتمي : 77

قال العروضيون ((ان شئت اعتبرت الألف رويا و التاء قبلها التزاما ، (التزام ما لا يلزم) وان شئت جعلت التاء رويا والألف وصلا ، ولكن اذا قرأت بعده :

وربّ ضيف طرق الحيّ سرى
صادف زادا وحديثا ما اشتهى
ان الحديث طرف من القرى

تبين عندك أن الروي هو الألف والشاعر لم يلتزم بالتاء قبلها في جميع الابيات)) (1)

فاذا نحن عدنا الى القصيدة المتنبي التي يمدح فيها سيف الدولة ـ باعتبار ان العروضيين و منهم عبد الحميد الراضي ، حددوا قافيتها ورويها ، وهي حسب تصورنا نحن ذاهبون اليه ـ وجدنا انه يمزج فيها بين الالف المقصور والف الاشباع كما يسميه العروضيون ، عندما يقول :

لكل امرئ من دهره ما تعودا & وعادة سيف الدولة الطعن في العدى

الى أن يقول :

تركت السرى خلفي لمن قلّ ماله & وانعلت افراسي بنعماك عسجدا
أجزني اذا أنشدت شعرا فانما & بشعري أتاك المادحون مرددا
ودع كل صوت غير صوتي فانني & أنا الطائر المحكي والآخر الصدى

ان حرف الروي ـ وهو مهم في هذا السياق ـ وهو " الدال " في نظر العروضيين ومنهم عبد الحميد الراضي عندما يقول : ((و اذا كانت الواو و الياء قبل الروي متحركتين أو مشددتين لم تعتبرا ردفا لانهما حينئذ ليستا لينا ولا مدا ، فيجوز أن تقعا في بعض القوافي دون بعض من القصيدة الواحدة كما ترى ذلك في الابيات التالية من قصيدة للمتنبي يمدح بها سيف الدولة :

وما قتل الاحرار كالعفو عنهم & ومن لك بالحر الذي يحفظ اليدا
وكل امرئ في الشرق والغرب بعدها & يعد له ثوبا من الشعر اسودا

فالواو والياء ... في " أسودا و اليدا " ليستا ردفا)) (2) .

وما يهم في هذا القول الذي اوردناه لهذا المؤلف هو أنه حدد روي القصيدة و حصرها في حرف " الدال " .

وهنا نسائل الفرق الذي يميز هذه القصيدة الدالية عن المقصورة التي تحمل الحركات والالف نفسه مثل مقصورة حازم :

ولعبد هو العبد لو اننا & نظرنا اليه بعين النهى
لدى غير مصر له حظوة & فكم راح يلهو به من لها

---

1 ـ شرح تحفة الخليل في العروض والقافية : عبد الحميد الراضي : 338 ـ 339
2 ـ ينظر المرجع نفسه : 351 ـ 352

ويقول في القصيدة نفسها :

على أن في أفقنا نجمة ⁂ ستبلغ رغم القعود المدى .

فحرف الروي هنا عند العروضيين هو الالف المقصورة ، لوجود النجمي ، من لدنا ـ الدنى
أما في قصيدة المتنبي فنجد حرف الروي عنده هو حرف الدال رغم ورود الكلمات
نفسها تقريبا ، مثل المدى ، المدى و المدى و صدى ، البيـدا .

فالالف عند المتنبي التابعة لهذه الكلمات تسمى الخروج ، أما في قصيدة حافظ
فهي الروي ، و اذا بحثنا عن الفرق لا نجد فرقا بينهما .

و بهذا المعنى تتداخل قواعد القافية التي وضعها الخليل و فصلها و تابعها
العروضيون من بعده ، و نجد مثل هذا التداخل في انواع القوافي ، اذ
نلاحظ أن المترادف ــ وهي قافية لا يفصل ساكنيها فاصل ، وقد أشرنا الى ذلك
سابقا ، كأن تكون القوافي على هذا الشكل ، صباح ، صلاح ، جماح ... الخ ، و تسير
القافية على هذا النهج حتى تنتهي ، و هكذا يحدث للمتدارك ، و المتراكب ،
والمتكاوس ، و ذلك لكي تكون القافية ذات مسافة متساوية في كل نوع من هذه
الانواع ، و لكننا نفاجأ في الشعر العربي بحيث نجد هذه الانواع مجتمعة في قافية
واحدة ، كما جاء عند الاخطل الصغير في مستهل قوله :

قل لي بنجم و بالسراب لها ⁂ يلعبن ما شاء الصبا و الاشرْ
ليلة " ذي دوران " هل كانت كما ⁂ حدثت أم أخيلة و صورْ
و نجم هل كانت كما صورت أم ⁂ بالغ في تصويرها المصوّرْ

فالقافية في البيت الأول من المتراكب و في البيت الثاني من المتكاوس و في الثالث
من المتدارك على ضوء المقاييس التي وصف الخليل بها أنواع القوافي كما مر
معنا ذلك . و يرى عبد الحميد الراضي أن ((العروض في ذلك أن ضرب الرجز (
" مستفعلن " تكون القافية من المتدارك ، فان دخله الطي صار الى "مفتعلن"
فتكون القافية معه المتراكب ، فاذا دخله الخبن مع الطي صار الى " فعلتن "
فتكون القافية معه من المتكاوس و هكذا كل قصيدة من الرجز يصح أن تتنوع قوافيها)) [1]
(1) و لكن بالرغم من هذا المسوغ فان الوزن يكون أحيانا أكبر من القافية ، بحيث
يجمع بين اختلاف القوافي المتعددة ، أو أن هذه الانواع التي صنفها لا تنكسر
على قاعدة صلبة بحيث يسود انسجام القوافي في قصيدة واحـدة .

و بهذا التداخل ، فانه لا يصح " سناد " ـ وهو اختلاف ضروب القصيدة ،
مع أن العروضيين عدوه عيبا من عيوب القافية ، و ساقوا مثالا على ذلك .

1 ــ شرح تحفة الخليل : 345

مثل قول الشاعر و قد در معنــــــــــاه ـــه :

إذا أنت فضلت امرأً ذا نباهة ✲ على ناقص كان المديح من النقص
ألم تر أن السيف ينقص قدره ✲ اذا قيل هذا السيف خير من العصي

واذا نحن سمينا قافيتي هذين البيتين نجد أن القافية الاولى من (المتواتر) "نقص" اما القافية الثانية فمن (المتدارك) (عصـــــن العصي) .

وبهذا يمكن القول ان قبول القواعد في قافية من القوافي أو في قصيــدة من القصائد ثم رفض هذه القواعد في قصائد و قواف أخرى رغم وجود الشروط نفسها والقواعد نفسها آت من مبدأ التناقض ، وان لم يكن هذا فانه آت من أن القوافي بها حاجة الى تحديد آخر يخرجها من باب قبول هذه الشروط في قصيــدة و رفضها في قصيــدة أخرى .

وفي أحسن الاحوال يقف الناشئ محتارا بين موقفين متسائلا عما اذا كان يأخذ بها ، فان عن له ذلك ، فيأخذ ما يأخذ وان لم يعن له ذلك أشاح بوجهه عنها .

وهذا الالتباس ، نعثر عليه عند عيب آخر يراه العروضيون عيبا ـــ وهو عيب التضمين اذ يرون أن تعلق القافية بالبيت الثاني ، يعتبر عيبا ، لان القافية في رأيهم تمثل محطة للوقوف رغم أن القافية تستوفي شروطها ، اذ يرى ابن رشيق انه ((كلما كانت القافيـة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة عن القافية كان أسهل عيبا من التضمين)) (1) ولكنه عندما يورد ابياتا مثل هذه التي تنسب الى ابي العتاهية ، رغم تعلق كل قافية فيها بالبيت الثاني يحول رأيه و يقول ((ولا يضره ذلك اذا أجاد)) (2) والابيات هـــــــــــــي :

يا ذا الذي في الحب يلحى أما ✲ تخشى عقاب الله فينا أما
تعلم ان الحب داء أما ✲ والله لو حملت منه كما
حملت من حب رخيم لما ✲ لمت على الحب فدعني وما
أطلب اني لست ادري بما ✲ قتلت الا انني بينما
أنا بباب القصر في بعضما ✲ اطلب من قصرهم اذ رمى
يشبه غزال بسهام فما ✲ اخطأ سهماه ولكنما
عيناه سهمان له كلما ✲ أراد قتلي بهما سلما .

وقد تكون عدم الدقة في تحديد هذه المصطلحات التي وضعها العروضيون للقافيه ، هو الذي

---

1 ـــ العمدة : ابن رشيق ، 1 : 171
2 ـــ ينظر المرجـــع نفسه : 1 : 172

دفع بعضنا ممن يتذوق الشعر ويهتم به يقول : ((ولاكفاء والاجازة والاسراف ، قيل هي الاقواء نفسه وقيل : هي اختلاف حركات التوجيه والدخيل ، وقيل : اختلاف احرف الروي مع تقارب بينهما في المخارج كان يجيء الشاعر بطاء فيما رويه دال)) . 1 ـ

ولا يقف المجذوب عند هذا ، بل يعقب على مسالة الاستاذ قائلا : ((والانواع الاربعة ((مع عدا الجمع)) بين الردف وغيره والباقية ليست بقبيحة حقا ، وانما تحسن او تقبح بحسب مواقعها ، تامل سناد امرئ القيس : في آخر : وتغير ماتجده قبيحا ؟ وكذلك اختلاف التوجيه في ابياته // " " فتور قيام)) " " ... الى آخره الا تحس أن موقع ذلك حسين لا شذوذ فيه ؟ والواقع أن اختلاف حركات التوجيه ، وحركات الدخيل بخاصة أمر شائع مقبول في الشـعر)) 2 .

ان أعمال بعض الذين اهتموا بالعروض اتصفت بالغلو في كثير من الاحيان ، وبلغت حد الاسراف حتى وبعوا حدود القافية وحدود معرفة حروف الروي التي تساعد الشاعر على الا يسقط في العيب ، وهذا ليس حكما تعسفيا نطلقه على عواهنه ، وانما هو حكم مستمد من واقع النقدة والعروضيين ، فاذا أخذنا ابن رشيق فاننا نجـــد هذا العالم

---

1 ـ المرشد في فهم اشعار العرب : المجذوب : 1 ـ : 28

2 ـ ينظر المرجع نفسه : 37

والابيات التي يشير اليها عندما تكلم عن السناد في فقرته الثانية هي قول امرئ القيس :

اذا قلت هذا صاحب قد رضيتـــــه وقرت به العينان بدلت آخـــــــر

كذلك جدي ما أصاحب صاحبـــــا من الناس الا خانني أو تغيـــــر

فالقافية هي في البيت الاول " " آخر " " مؤسسة ، أما قافية البيت الثاني " " تغير " " غير مؤسسة .

أما اشارته لاختلاف حركات التوجيه فنجدها في أبيات لامرئ القيس حين قال :

فتور القيام قطيع الكــــــلا م تفتر عن ذي غروب خصـــــر

كأن المدام وصوب الغمـــام وريح الخزامى ونشر القطـــــر

يعل به برد أنيابهـــــا اذا طرب الطائر المستحـــــر

واختلاف التوجيه هنا واضح ، اذ نجد الحركات قبل الروي المقيد وهو (الراء) مختلفة فحركة (الصاد) كسرة أما حركة (الطاء) فضمة وحركة (الحاء) كسرة .

قد قال ((في مسألة الايطاء والتقييد بالضمائر ، فمتى أن تجئ أمثال تكره ، وتصره ، قوافي في القصيدة الواحدة ، لأن هاء " تكره " أصلية ، وهاء "تصره" " ضمير " (1) .

وكنا قد أشرنا الى معنى قريب من هذا فيما سبق ... قريبا شديدا . وتكاد ملامح الخلو تقترب مما أخذنا في أقوال بعض العروضيين بدليل يكاد يكون حجة عليهم وليست لهم فيما نرى . ونقتصر في بعض أقوالهم التي نفضل أن ندرسها ، ثم نحاكمها ، لكي نبتعد عن الأحكام الارتجاليـــــة .

يقول عبد الحميد الراضي : ((وكان الخليل لا يرى مانعا من ائتلاف هذه الحركة بين الضمة والكسرة كما أجاز ائتلاف الردف بين الواو والياء ، وأبى أن تقع الفتحة مع أحداهما كما امتنعت الالف ردفا مع الواو أو الياء ، وهذا القول وجيه من الناحية الصوتية لما بين الكسرة والضمة من تقارب ولما بين الفتحة وبينهما من ائتلاف وتباعد كما عرفـــت)) (2) .

واذا كان تقارب الكسرة والضمة صحيحا من الوجهة الصوتية . فان العروضيين يقبلون أن تكون " الياء " في مثل " يجري ، يقضي " رويا في مثل قول الصلتان العبدي (3)

نروح ونغدو لحاجاتنا ⁂ وحاجة من عاش لا تنقضي

تموت مع المرء حاجاته ⁂ وتبقى له حاجة ما بقي

ولكنهم لا يقبلون " الواو " رويا في مثل يدعو ، يحبو ، اتقوا ، وغيرها ، ورفضوا قول مروان بن الحكم أن يكون واوه رويا ، واذا كان في الشعر ... فهو شاذ ، حيث يقول : (4)

هل نحن الا مثل من كان قبلنا ⁂ نموت كما ماتوا ونحيا كما حيوا

وينقص منا كل يوم وليلة ⁂ ولا بد أن نلقى من الامر ما لقوا

ولسنا ندري الفرق بين حرف " الياء " الذي هو بمثابة ضمير تماما مثل " الواو " الذي يعتبر ضميرا أيضا ولسنا ندري ما دام الضم والكسر متقاربين من الناحية الصوتية لماذا رضي العروضيون : الياء رويا ولم يرضوا بالواو؟ .

ونستنتج من هذا زئبقيـة المفاهيم التي يتخذونها قواعد وقوانين للقافيـة .

---

1 - المرشد : المجذوب : 1 : 34

2 - شرح تحفة الخليل في العروض والقافية : 391

3 - ينظر المرجع نفسه : 313

4 - ينظر المرجع نفسه : 312

ومن هذا المنطلق الذي يشكل بؤرة نزاع ناشئة من هذا الخلط ، حسبي بنا ـــ والحال هذه ـــ أن نبحث عن تعريف القافية مرة ثانية عند الخليل وعند العروضيين عامة والنقدة ، وما تحتويه القافية من معان وما الفرق بينها وبين حرف الروي اذا كان هناك فرق بينهما وما دفعنا الى معرفتها اعني القافية ـــ مرة ثانية هو هذا الخلط الموجود في الروي وأنواعه كما ناقشناها سابقا .

ان الكتب التي اهتمت بمادة العروض والقوافي تدون تعريفين ينسبان الى الخليل فيما يخص القافية : ((أحدهما : انها الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما ، مع حركة ما قبل الساكن الاول منهما . فعلى هذا القول تكون القافية في قول الشاعر :

اذا ما أتيت من صاحبك زلة

فكن أنت محتالا لزلته عذرا

تكون القافية حركة العين والذال والراء والالف

وفي قول آخر :

وليس الغنى والفقر من حيلة الفتى

ولكن حظوظ قسمت وجدود

حركة الدال الاولى والراء والدال والواو

والقافية على قول الخليل الآخر ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الاخير فقط ـــ منهما)) (1)

فهو في الرأي الثاني يلغي فيه حركة ما قبل الساكن الاول ، فالقافية في البيت الثاني باعتبار هذا التعريف تكون الدال الاخير و "الواو" وهو حرف ساكن قبلها .

ويصرح د . محمد عوني عبد الرؤوف أنه أخذ هذا التعريف الثاني من اللسان ج 15 ص 195 ـ ... (2) ، ويطمئن الى أبي يعلى التنوخي الذي ذكر هذين التعريفين هو أيضا وعلى أساسهما قسم القوافي الى : مترادف ومتراكب ومتواتر ومتكاوس ومتدارك .

غير أن باحثا مثل أحمد كشك يعترض على التعريف الثاني الذي نسب الى الخليل قائلا : ((ونصه (يقصد الخليل) في اللسان كما رجعت اليه أنا في اللسان ج 20 ص 657 وقال الخليل في القافية من آخر حرف في البيت الى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن ويقال مع المتحرك الذي قبل الساكن)) (3)

---

1 ـــ القافية والاصوات اللغوية : د . محمد عوني الرؤوف : 2 : 3

2 ـــ ينظر المرجع نفسه : 4

3 ـــ القافية تاج الايقاع الشعري : أحمد كشك : 19

ويقول بعد أن يذكر هذا القول : ((والذي نراه هو الرأي الاول ، وما عددنا الرأي الثاني وارداً ولا مستقيماً في حد الخليل)) (1) ، ويطمئن الى ابن رشيق وصاحب العيون الغامزة الذين لم يذكرا الا هذا التعريف (2)

ولكننا نقول بعد النظر من هذا النزاع والانتصار الى رأي دون رأي ، نقول أن التعريف وجد في اللسان مروياً في الجزء الخامس عشر أو الجزء العشرين (3) لان صاحب اللسان شخص واحد ، وبذلك نسلم بالتعريفين ، وهما يدلان ... بغض النظر عن أيهما أصح ... على اضطراب وجود في تحديد مفهوم القافية وهذا ما استقريناه من خلال مناقشتنا لآراء العروضيين في أنواع القافية وخصائصها .

أضف الى ذلك أن صاحب اللسان نفسه يؤكد بأنها الكلمة الاخيرة تبعاً لقول أعرابي عندما سأل الاخفش عن حد القافية في قول الشاعر :

" بنات وطاء على خد الليل "

فأجاب الاخفش بأنها " خد الليل " (4) والباحث نفسه يدرج هذا التعريف في كتابه (5)

وسواء كان اتفاقنا على صحة التعريف الاول أو الثاني للخليل ، فان تحديده لا يقدم حلاً ولا يفصل في المشكلة لان تعريفيه ينطبقان ((على كل نهاية في أي جملة مفيدة فلو قلنا مثلاً : (جاء الفتى باسماً ، لانه حاز على جائزه) لصارت لفظة (باسماً) قافية الجملة الاولى وكلمة (جائزة) قافية الجملة الثانية مع أن هذا الكلام نثر لا شعر . وكذلك نجد تعريف الخليل (وهو الاخفش) يصدق أيضاً على كل أنواع الشعر ومنها المرسل والحر دون تخريب قول الزهاوي :

لديك الفتى خير له من صحيفة
يكون بها مستثقلاً على الناس

وأشد من قد صاحب الناس عالم
يرى جاهلاً في الحزن وهو حقيـــر

فكلمة (الناس) و (حقير) هما قافيتا البيتين عند الاخفش . أما عند الخليل فالقافيتان هما (ناس) و (قير) والشعر هنا موزون ومقفى بحسب المقدمين)) (6)

واذا بحثنا عن معنى القافية بعد الخليل عند النقدة فانها لم تظفر بمفهوم محدد يدل على معنى محدد يمكن أن يستخدمه الناقد ويقف عنده مطمئناً اليه فيصلاً وهذا يميز بها القافية عما سواها من المفاهيم الاخرى التي تخص القافية .

---

1 ـ ينظر المرجع نفسه : 22
2 ـ ينظر المرجع نفسه : 21
3 ـ اللسان : ج 15 : 196 واللسان ج 20 : 57
4 ـ اللسان : ج 14 : 301
5 ـ القافية في الايقاع الشعري : 14
6 ـ الصوت القديم الجديد : د. عبدالله محمد الغذامي : 117 ـ 118

ان القافية عند ابن سنان هي التي لا يصح أن تكون في بيت واحد ((لانها مأخوذة من قفوت الشيء اذا تلوتــــــه)) (1)

وهذا المفهوم يدل على اننا نفهم منه في احسن الاحوال أنه قد يكون البيت يتلو البيت الآخر لمعنى التقفية تصيدة ، ولا يقصد القافية ، فاذا كان يقصد القافية فهل هي الروي أم ليقصد القافية ذات الثلاثة حروف أو ذات الحرفين ، كما حددها الخليل ، ويبقى المعنى غامضا بالنسبة للقافيــــــة :

كما أننا اذا التمسنا معناها عند من عرفوا الشعر مثل من اهتموا بحدود الشعر ومحاولة فهم عناصره الفنية ، نجد أن (قدامة) الذي لخص تعريف الشعر بقوله : ((انه قول موزون مقفى يدل على معنى)) (2) .

القافية عنده هنا غير محددة وفي موضع آخر يقول في تعريفها : ((انها قافية من اجل انها مقطع البيت وآخــــره)) (3)

فالقافية ان لم تكن اللفظ بالنسبة اليه فانها مقطع البيت وآخره ، فهو هنا لا يبتعد كثيرا عن مفهوم الاخفش السابق ذكره للقافيــــة .

والقافية ليس لها دور كبير يذكر ، فهي كباقي الالفاظ عند قدامة بن جعفر ، وهو يجعلها في مرتبة التسجيع لا أكثر ويظهر هذا الحكم حين يقول : ((انما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون الى ذلك لان بنية الشعر انما هي التسجيع والتقفية ، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر)) (4)

ولا نخرج من وجهة نظر قدامة بن جعفر للقافية بمعنى سوى أنها الكلمة الاخيرة من البيت . أو يخلط بينها وبين الروي عندما يتكلم في فصله " نعت القوافي " .

واذا تجاوزنا قدامة بن جعفر ، وحاولنا معرفتها عند عالم معاصر له وهو ابن طباطبا نجده ينظر الى القافية على انها لفظة كباقي الالفاظ الاخرى في البيت الشعري ، وفي احسن الاحوال هي مجرد قالب خارجي أو حيلة (5) .

واذا كان مفهوم القافية عند قدامة بن جعفر وعند ابن طباطبا ، لا يبتعد من حيث المعنى والتحديد فان ابا هلال العسكري لا يحيد عن هذا المعنى ، اذ لم يحدد القافية ومعناها وان كانت مربوطة في ذهنه بحرف " الروي " لانه ينصح الشاعر أن يعرف الموضوعات التي يريد الكتابة فيها وأن ينظر الى الكلمات ذات الحرف الاخير التي تلائم موضوعه ، ويختاره رويا لقصيدته . فالنابغة على سبيل المثال عندما أراد أن يمدح النعمان فهي

---

1 ـ سر الفصاحة : ابن سنان : 270
2 ـ نقد الشعر : قدامة بن جعفر : 64
3 ـ نقد الشعر : 70
4 ـ ينظر المرجع نفسه : 90
5 ـ عيار الشعر : ابن طباطبا : 19

اعتذاره له رأى أن موضوعه ما تسمح له الدال فاختار قافية دالية منها :

واحكم كحكم فتاة الحي اذا نظرت ... الى حمام سراعٍ واردي الثمد

وعندما أختار ابو تمام قصيدة فائية رأى الى الموضوع فرآه يحتاج الى كلمات مثل : الآلاف والاسعاف وما الى ذلك فقال :

هلّ الخيال لنا ذكرى اذا طافا ... وافى يعاد منا والصبح قد وافى (1)

فالقافية عنده قد تكون هي حرف الروي ، وبذلك تساوي عنده ... اذا كان هذا المفهوم لها ... قوافي مثل ، قرد ، مراد ، فؤاد ، عند ، اذا ما كانت القافية دالية ، وقد يكون هذا الذي يقصده بقوله ((وانما أوردت ليستوي الروي فقـــط)) (2)

وهذا يظهر من تعريفه لحد الشعر ، لانه لم يشرط اعتبار القافية على الاطلاق اذ نجد ما لفت نظر ابي هلال في الشعر هو الوزن والنظم حيث يقول : ((الشعر كلام منسوج ولفظ منظوم ، واحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف وحسن لفظه ولم يهجن)) (3)

واذا كان لم يهتم بالقافية بحدود مفهومها ، فذلك راجع الى سبب ما . واذا تتبعنا اقوال العلماء القدامى في حد الشعر بحثاً عن مفهوم محدد للقافية فاننا نجده مضطرباً ، ومثل هذا الاضطراب يبدو في كلام ابن رشيق ، فهو عندما يعرف الشعر يقول : ((الشعر يقوم بعد النية من اربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية ، فهذا هو حد الشعر)) (4)

واذا جئنا الى معرفة القافية عنده فهو يؤكد قول الخليل فيها ، الذي يشير الى أنها ما بين ساكنين أخيرين مع متحرك قبلهما . (5)

فابن رشيق رغم نسبة رأيين الى الخليل في تعريف القافية ينحاز الى واحد ومعه الحق في ذلك ... لا يقتصر على رأي واضح من خلال كل ما يورده في مؤلفه .

فهو عندما يرد على رأي الاخفش الذي ذهب بأن القافية هي "حد الليل" في القول الذي مر معنا يبدو رأيه واضحاً ، منحازاً الى قول الخليل الثاني ... وليس الذي أورده كاقتناع به ... اذ يقول ((لان "حد الليل" كلمتان وليستا حرفين الا اتساعا ، وهذا هو آخر جزء من البيت على قول من قالها ، ولو قال قائل : انما الاعرابي اراد الياء واللام من الليل على مذهب من يرى القافية حرفين من آخر البيت لكان وجهاً ساقطا لان الاعرابي لا يعرف حروف التهجي فيقول القافية الياء واللام من "الليل" فذكر اللفظ ليفهم السائل مراده)) (6)

---

1 ــ كتاب الصناعتين : أبو هلال العسكري : 111

2 ــ ينظر المرجع نفسه : 359

3 ــ ينظر المرجع نفسه : 60

4 ــ العمدة : ابن رشيق : جـ 1 : 119

5 ــ ينظر المرجع نفسه : جـ 1 : 151 ــ 152

6 ــ العمدة : جـ 1 : 153

فالوجه السائغ عند ابن رشيق هو أن تكون القافية " الياء واللام " وهذا تعريف الخليل الثاني نفسه الذي جاء في اللسان — وقد مر معنا — ولكن ابن رشيق موافق على تعريف الخليل الاول ، وهذا ما يظهر اضطراب المؤلف .

كما اننا نلاحظ اضطرابه في موضع آخر عندما يورد كلاما لابي موسى الحامض الذي يقول في شأن القافية ((ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات)) (1)

ويعقب عليه ابن رشيق بقوله : ((هذا الكلام مختصر مليح الظاهر الا انه اذا تأملته كلام الخليل بعينه لا زيادة فيه ولا نقصان)) (2)

فما هي الحروف والحركات التي يلزم الشاعر تكريرها

وتبقى القافية غير محددة خاصة عندما يرفض أن نربط القافية بحرف أو بحرفين في الأخير بل هي البيت كله لانها تقفو اثر كل بيت من الشعر ، والا لما جاز أن يسمى آخر البيت الاول قافيـــــة . (3)

أما حازم القرطاجني فانه يشير الى القافية ناظرا اليها نظر كل العروضيين ، ويتضح أنه لم يولها الاعتبار الكامل ، ويظهر هذا عندما يتحدث عن عناصر الشعر النابعة من مصدره الرئيسـي وهو التخييل ، فحصرها في أربعة عناصر هي : المعنى ، الاسلوب ، واللفظ والوزن ، ويقصي القافية من ذلك وكأنما لها دور خارجي عن هذه العناصر ، ويبدو أن هناك سببا ما جعله يتبنى هذا الاتجاه .

فهو يطالب أن يلتزم الشاعر في القافية حرف الروي ، وعليه أن يتجنب عيوبها التي ذكرها العروضيون . ولكننا لا نجد مفهوما للقافية عنده يميزه ، فهو كباقي العروضييـــن الآخرين أو المتقـــدمين .

---

1 — العمدة : جـ1 : 153

2 — العمدة : جـ1 : 153

3 — يظر المرجع نفسه : جـ1 : 154 .... انه ....

$ ان ما قاله ابن رشيق بشأن الاعرابي الذي لا يعرف حروف التهجي ، ليس صحيحا بدليل ما رواه العتبي قال :((قال ابي وانشد في ابو زائل (وهو من الشعراء المعروفين) .

ما أوضح البين من قريب ... فكيف أن كان من حبيب

يكاد من شوقه فؤادي ... اذا تذكرته يمـوت

فقال له ابي : ((أن هذا باء وهذا تاء ، قال : لا تنقط انت شيئا ، قلت يا هذا ان البيت الاول مخفوض وهذا مرفوع قال : أنا اقول لا تنقط وهو يشكل))

العقد الفريد : 6 / 166

واذا كانت القافية أخذت هذا المعنى من التعريف الذي لا تعريف له، فاننا نجد القافية عند نقاد وعلماء آخرين محصورة في حرف الروي .

ويظهر هذا من كلام لابي يعلى التنوخي وهو ((ينسب الى قطرب قوله (ان القافية حرف الروي وأدخلت الهاء عليه كما ادخلت على علامة ونسابة) وبرر ذلك (بأن القائل يقول : قافية هذه القصيدة دال وميم [هكذا])) (1)

كما اننا نجد صاحب العقد الفريد يعرف القافية في مثل قوله : ((القافية حرف الروي الذي يبنى عليه الشعراء)) (2)

ويؤكد ابو زكريا الفراء بأن القافية هي حرف الروي الاخير الذي تبنى عليه القصيدة (3) ويحاول " الراضي " أن ينفي هذا الرأي قائلا بعد تحديده القافية عند الخليل في الشعر ((ومن هنا يتضح انها ليست الكلمة الاخيرة كما قال الاخفش كما انها ليست الروي كما ذهب اليه ابو زكريا الفراء ... فلو كانت القافية هي الروي لصح أن يجتمع في القافية الواحدة نحو : فجر وفجور وفاجـــــــر ... الخ)) (4)

ويبدو ان القافية في نظر " عبد الحميد الراضي " ليست ذات الحرف الاخير فقط، وانما تكون ذات حروف متكررة وموزونة مثل هذه الكلمات، فجور، وثبور، بحور، سرور، لكن هذا الباحث لم يقل شيئا عند جمع ابو العتاهية، وزونا متنوعة لا تحمل وزنا واحدا، بل تجمع المتكاوس، والمتراكب والمتواتر في ارجوزة واحدة والابيات المنسوبة الى ابي العتاهية هي :

إن أخاك الصدق من كان معكْ
ومن يضر نفسه لينفعكْ
ومن اذا ريب الزمان صدعك
شتت فيه شمله ليجمعك

((فنجد في قافية البيت الاول " كان معك " من المتراكب وقافية البيت الثالث "مان صدعك" من المتكاوس بينما نجد قافية البيت الثاني والرابع " ينفعك " و" يجمعك " من المتدارك)) 5

وقد أشرنا الى ابيات أخرى " للاخطل " تحمل كل هذه الصور المختلفة من المتكاوس والمتراكب والمتدارك مثل " والاشر" يختلف في الوزن عن " وصور" وتختلف عن

---

1 الصوت القديم الجديد : د . عبدالله محمد الغذامي : 110

2 ـــ العقد الفريد : ج5 : 496

3 ـــ العمدة : ج1 : 152

4 ـــ شرح تحفة الخليل : 342 ـــ 343 .

5 ـــ ينظر المرجع نفسه : 345

" المصور " ومع ذلك فالروي فيهما واحد هو الراء في أبيات الاخطل وفي أبيات ابي العتاهيه هو الكاف . ولم يطلق، وينكر حرف الروي الذي رفضه في مثل كلمات ، فاجر، وفجور ، وفسير، فهي كلمات تختلف عن بعضها حقا من حيث الوزن، وهذا ما دفعــه الى تكرارها أن ترد في قافيــة واحــدة .

كما اننا نجد الباقلاني يجعل من شروط الشعر حرف الروي الذي اذا انتفى، لا يصبح القول شعرا عندئذ . فالشعر عنده أن تتفق أبياته من حيث الوزن ومن حيث الروي ، ويدرج أبياتا مختلفــة الروي ، ويختلف البيت الاخير من البيتين الاوليين من حيث الوزن اذ ينتهي عندما من حيث التفصيلات، وهي من بحر " الرجز " والابيــات هي : (1)

رب أخ كنــت به مغتبطــا   أشد كفي بعرا صحبتــه
تمسكــا مني بالود ولا   أحسبــه يزهد في ذي أمــل
تمسكــا مني بالود ولا   أحسبــه يغير العهــد ولا
يحول عنه ابــدا   فخاب فيه أملــي . . . . . .

ويحاول في هذا السياق نفســه " الفارابي " أن يجعل من القافية هي الروي حيث يشيــر الى أن القوافي ربما كانت حروفا ، وربما كانت اسبابا ، وربما كانت اوتادا . . . ومتى كانت الاقاويل ذوات الاجزاء تتناهى أجزاؤها الى اشياء واحدة باعيانها)) (2) فانها تسمى عند العرب اقاويل مسجوعة ، واقاويل ذات قواف اذا كانت موزونــة . وقد يكــون الفارابي هو الذي أوحى بفكرة " الروي " هذه الى الباقلاني .

وتعريف الفارابي هذا ، هو الذي دفع باحثا معاصرا الى القول معجبا بتحديده هــذا الذي يحصر القافية في الروي : ((ولذلك يأتي تعريف الفارابي كأدق تعريف للشعر من حيث سماته الحروفيــة والشكليــة اذ نص على تساوي نهايات الاجزاء (وهي الابيات) بحروف بأعيانها . وهذه أول اشارة في تعريف الشعر الى شرط توحيــد حرف الروي)) (3) .

واذا كان هذا الباحث يؤخذ بتعريف الفارابي اعجابا فان تعريف الفارابي هذا بــدا لباحث آخر متناقضا حين يقول : ((فالقافية عنده ، (ويقصد الفارابي) حروف أو أشياء تتكرر بأعيانها في آخر البيت ، وتكاد تكون خصوصيــة عربية تأثر بها اليونانيون المحدثون في أيامــه .

---

1 ـ اعجاز القرآن : الباقلاني : 101

2 ـ الموسيقي الكبير : الفارابي : 1091

3 ـ الصوت القديم الجديد : عبد الله محمد الغذامي : 121

لكنه يجعلها مرة عامة في الشعر ، و المسجع ، و مرة مخصوصة شعرية وفي ذلك اضطراب))(1) غير أننا نرى خلاف ما رأى هذان الباحثان ، لانه لم يحدد حرف الروي ويقصد به القافية كما فهم الباحث الاول ، ولم يكن مضطربا باعتبار أن الفارابي وضح رأيه في القافية جيدا وقال بأننا هذه النهايات اذا كانت موزونة سميت قوافي وان لم تكن في جمل غير موزونه سميت سجعا كما ذكر سابقا .

فالاضطراب يبدو في رأينا من أنه يجعل القوافي اما حروفا وهو الروي ــ كما ذكر الباحث الاول ولم يذكر ما نحن ذاهبون اليه ــ واما أسبابا واما أوتادا فاذا كانت القافية من سبب ونفضل الميل الى السبب الخفيف وهو حرفان متحرك وساكن ، لانه لو كان يقصد السبب المزاحف أو الثقيل ، لاكتفى بقوله ((وربما كانت حروفا)) ــ فهي تتكون من حرفين متحرك وساكن واذا كانت القافية من وتد فهي متكونة من حرفين وسكون (كحرف ثالث) وهي تعود الى تعريف الخليل الذي سبق أن ذكرناه ، وبهذا لم يحدد القافية، مثلما لم يحددها الخليل قبله ، و تبقى الاشكالية مطروحة في البحث .

ولا يذهب ابن خلدون بعيدا عن تعريف الفارابي عندما يحدد القافية في الشعر العربي ويحدد مفهوم الشعر أيضا في مثل قوله : ((الشعر والكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على اساليب العرب المخصوصة به)) (2) .

ومما يفهم من هذا التعريف هو القافية حيث بين ابن خلدون أن اتفاق اجزاء الشعر في الروي مثل اتفاقها تماما في الوزن .

وما زال هذا الخلط قائما عند نقاد العصر الحديث حين يطلقون كلمة الروي ويقصدون بها القافية أو العكس، ونجد هذا عند نازك الملائكة في كذا موضع ، وهي تذكر كلمة القافية وتقصد به "الروي" . (3)

واذا كان النقاد القدامى عرفوا القافية ، ولم يعرفوها ــ كما سبق أن ذكرنا ــ فان المتأخرين من العروضيين و النقاد لم يستطيعوا أن يحددوها التحديد الذي يجعلها مميزة عن حرف الروي .

---

1 ــ نظريات الشعر عند العرب : د . مصطفى الجوزو : 1 : 37
2 ــ المقدمة : ابن خلدون : 573
3 ــ قضايا الشعر المعاصر : 56 و 63 و 141

ان الفريق الاول الذي عرض لتعريف القافية مثل قدامة بن جعفر ((و من جاراه لا يجعل اتفاق الابيات بحروف الروي شرطا في الشعر ... ولو قال قائل ان قدامة أراد الروي ، حينما قال (مقفى) لقلنا أنه محجوج بكلام قدامة الذي اشار فيه الى أن (القافية لفظة وقد نقلنا كلام قدامة في ذلك مما لا يقبل لبسا و لا جدالا)) (1)

وما قيل عن هذا الفريق الاول ، يمكن أن يقال عن الفريق الثاني الذي جعل من " الروي " شرطا ضروريا للشعر . لاننا نجد من هذا الفريق الذي دل على أن القافية هي " الروي " في موضع وفي موضع آخر دافع مثل " ابن رشيق " عن قول الخليل و هو يحدد القافية، فما هو ينتقل من تحديد القافية التي جاءت عند الخليل و " الروي " الى ما يجعل من " الروي " ليس بالشرط الذي تقوم عليه القصيدة ، اذ يزيد في توسيع التحديد للقافية أكثـــــــــــر .

فهذا العالم يعتبر بأن الاكفاء الذي عده العروضيون عيبا و هو اختلاف حروف الروي في القصيدة الواحدة - يحدد خطأ بشرط أن يكون اختلاف حروف الروي ليس ببعيد المخارج بينها ، حين يقول عن الاكفاء : ((لا يكون الا فيما تقارب من الحروف والا فهو غلـــــط بالجملـــة)) (2) .

ويقال أن العرب جمعت في شعرها بين الميم والنون مثل قول أبي مسعدة : (3)

ولمـا أصابتـني من الدهـــر نبـوة
شغلـت وألهـى الناس عني شؤونهــا

اذا الفارغ المكفـي منهـم دعوتـــه
أبر وكانـت دعوة يستديمهــــا

فاذا اعتبرنا " الهاء " وصلا " بلغة الخليل فان " الميم والنون " هي الروي في هذين البيتين ومع ذلك جمع بينهما الشاعر وهذا يجوز في عرف القدامى ، وهو ما يؤكده المبرد بقولـه عن العرب أنها :

((استجازت الشعراء الجمع بينهمـــــا)) (4)

وجاء شئ من هذا التسامح في أمر الاكفاء عن ابن قتيبة الذي يرى بأنه غير قبيح اذا حدث

---

1 - الحديث القديم والجديد : الغزامي : 122

2 - العمدة : ج 1 : 165

3 - الحديث القديم والجديد : الغزامي : 133

4 - الكامل : المبرد : ج 3 : 85

في ((الحرفين يخرجان من مخرج واحد أو مخرجين متقاربين)) (1) ومثل له ببيتين من الشعر هما :

تا الله لولا شيخنا عباد ⁂ لكمرونا عندها أو كادوا
فرشط لما كره الفرشاط ⁂ بفيشة كأنها الملطاط

ولم ير الشاعر هنا غضاضة ، فجمع بين حرفي " الدال والطاء " رويـــــا .

وعلى ضوء هذا نستطيع القول ان الذين حاولوا تحديد القافيه فانهم لم يصلوا الى تحديد مقنع ، وخال من الاضطراب، وذلك لان بعض العلماء ربطوا القصيدة كلها بحرف الروي الواحد الذي يمثل القافية ، مثل الفارابي والباقلاني وابن خلدون وغيرهم ، في حين نرى أن الاكفاء ـــ وهو اختلاف حروف الروي ـــ مقبول عند كثير من العروضيين والعلماء القدامى .

وقد يكون هذا السبب الذي يتمثل في عدم تحديد القافية هو الذي حمل بعض العلمـــاء على قبول عيب يسميه العروضيون الاقواء .

ورأى ابن جني أن العرب لا تستنكر الاقواء ، اذ يشير الى أنه يندر أن نجد قصيـدة لا تحتوي على الاقواء (2) .

واجتهد العلماء والنحويون واللغويون القدامى في تسويغ أمر الاقواء ، كما نلاحظ ذلك في قول العجاج : ((يا ليت أيام الصبا رواجعا)) .

اذ أخذ الفراء هذا القول، وأراد ((أن يجعل (ليت) بمعنى (اتمنى) حتى تكون (رواجعا) بدلا ، أما الكسائي فيرى أن (كان) حذفت وأن (رواجعا) خبر كان المحذوف)) (3) ويرى بعض الباحثين أن السبب في قبول العرب الاقواء ((أنهم كانوا يقفون كثيـرا بالسكـون في القوافي المطلقة فيقولون : مزودْ , و أسودْ)) (4) .

---

1 ـــ الشعر والشعراء : ابن قتيبة : 41
2 ـــ الخصائص : 1 : 240
3 ـــ القافية والاصوات اللغوية : د. محمد عوني عبد الرؤوف : 132
4 ـــ المرشد : ج 1 : المجذوب : 31
5 ـــ يشير الى الفراء الذي جعل من (رواجعا) بدلا ، غير أننا نراها مفعولا ثانيا على حد تفسير الفراء .

وقد أستوحى الباحث هذه الفكرة مما أشار اليه علامة في النحو مثل سيبويه الذي يقول انني سمعت ممن يروي هذا الشعر من العرب ينشده على هذه الطريقة :

لا يبعد الله أصحابا تركتهم ۞ لم أدر بعد غداة البين ما صنع
يريد صنعوا ، وقال :
لو ساوفتنا بسوف من تحيتها ۞ سوف العيوف لراح الركب قد قنع
يريد قنعوا ، وقال :
طافت بأعلاقه خود يمانية ۞ تدعو العرانين من بكر وما جمع
يريد جمعوا . (1)

ولعل هذا دافع من ضمن الدوافع - ربما - التي دفعت القدامى أن ينتهجوا هذا المنهج في القافية ، لان الروي لم يحل المشكلة كما ان القافية ومفهومها عند القدامى لم يحل هو أيضا المشكلة .

وقد يقول قائل أنك نسيت ، أن العرب القدامى عقدوا على القافية أملا كبيرًا من حيث ايقاعها وعدوها أشرف ما في البيت ، ولذلك شبهوها بحوافر الفرس في القرن الرابع الهجري .

وهذا ما حمل احسان عباس على القول : ((ولاول مرة نجد مصطلحا غريبا لم يصادفنا الا في كتاب " قواعد الشعر " وربما استوحي واضعه قول ابي الاعرابي من قبل في وصف القافية : ((استجيدوا القوافي فانها حوافر الشعر)) أي أنها أشرف ما في البيت لان حوافر الفرس هي أوثق ما فيه وبها نهوضه وعليها اعتماده ، فوسع صاحب قواعد الشعر في هذه اللمحة))2

اننا اذا بحثنا عن القافية وميزتها عند ثعلب من خلال وصفه هذا ، فاننا نجد أوصافا مثل المعدل والاعقر والمحجل والموضل ، لا تخص القافية الا فيما ندر مثل صفة المحجل والموضل أما الصفتان الأخريان فتخصان الوزن .

فالمحجل من الابيات هو الذي تتبع قافيته من عروضه مثل قول الشاعر :

فتملأ بيتنا أقطا وسمنا ۞ وحسبك من غنى شبع وري
أما البيت الموضل فهو الذي لا ينتهي معناه الا بانتهاء القافية مثل قول زهير :
فان الحق مقطعه ثلاث ۞ يمين أو نفار أو جلاء (3)

---

1 ـ الكتاب : سيبويه : ج 2 : 298 ـ 301
2 ـ تاريخ النقد الادبي : د . احسان عباس : 65 ـ 66
3 ـ قواعد الشعر : ثعلب : 70 ـ 76 ـ 85 ـ 88

ويعيد حازم الذي مر معنا تعريفه للقافية ـ المصطلح نفسه مشبها القافية بحوافر الفرس ، و أيضا حين يقول : ((قال بعض العرب لبنيه : ((اطلبوا الرماح فانها قرون الخيل و اجيدوا القوافي فانها حوافر الشعر عليها جريانه واطراده وهي مواقفه ، فان صحت استقامت جريته و حسنت مواقفه و نهاياتـــــــــــه)) (1)

و يعلق باحث عربي معاصر على هذا الوصف ، و رؤية حازما اذ يقول ((حيث لم يعتبر حازم الا موقع الحوافر في سيرها على الارض ، فهي ترسم ضربا متوازي الجانبين وكذلك القوافي ... لكن كلمة الحافر لا توحي بالوقع وحسب ، بل هي ، في رأينا توحي بالايقاع أيضا ... ان كل شيء يكاد يؤكد أن العرب تخيلوا القصيدة فرسا ... وحسبنا شاهدا في هذا المجال قول المتنبي : ((الشعر جادة وربما وقع حافر على حافر)) غير أن الحافر الذي عناه المتنبي ليس القافية بالضرورة ، بل هو الصورة أو الفكرة التي تتوارد أحيانا عند شاعرين ـــــن)) . (2)

انا نقف هنا أمام وصف للقافية و تفسير له ، حيث توحي الايقاع و شرف البيت كله وما الى ذلك غير اننا لا نجد تحديدا لمفهومها و مفهومنا الذي يبعدنا الوقوع في الخلط و الضبابية ، فكل الذي نجد عبارة عن وصف نظري لهذه القافية فهي قد تكون حرفا واحدا ، وقد تكون حروفا كثيرة ، أن عدم اهتمام النقدة و البلاغيين و العروضيين بتحديد مفهوم القافية تحديدا يجنب الناشئ الالتباس و الغموض و الخلط موجود في رأينا الى جذور قريبة من المعقول .

و هذه الجذور أو الاسباب ، نجدها في كلام النقدة القدامى و البلاغيين اكثر من العروضيين .

فاذا أخذنا ابن طباطبا ـــ نجد أنه عامل القافية على اساس انها مجرد حلية خارجية و أن لم تكن حلية فهي مجرد قالب تصب فيه المعاني اذ يقول : ((تكون قوافيه كالقوالب لمعانيه : و تكون قواعد للبناء يتركب عليها و يعلو فوقها ، فيكون ما قبلها مسوقا اليها ، و لا تكون مسوقة اليه فتقلق في مواضعها و لا توافق ما يتصل بها)) (3) .

و نلمس هذا المفهوم الذي يكرس القافية للمعاني عندما يسوق نقده لقافية هذا البيت :

فما برح الولدان حتى رأينه على البكر يمريه بساق و حافـــــــر .

و يرى أن القافية هنا تقلق المعنى لانها جاءت قلقة ، فالشاعر كان يريد أن يقول " بساق و قدم " و عندما استعصت عليه القافية و لم تطاوعه وضع لفظة " حافر " موضع القدم ، و نستطيع ان نشير هنا الى أن مفهوم القافية عنده بالاضافة الى أنها مجرد حلية ، فانها عبارة عن الكلمـــــة الاخيرة كما قال الاخفـــــــــــش .

---

1 ـ منهاج البلغاء : حازم : 271

2 ـ نظريات الشعر عند العرب : د . الجوزو : ج1: 38 ـ 39

3 ـ عيار الشعر : ابن طباطبا : 5

وهذا المفهوم نجده أيضا عند قدامة الذي اعتبرها مجرد حلية لا غير، لأنه اهتم بمحادل آخر يساويها من ناحية الايقاع - اذا كان يعتبر القافية ايقاعا - وهو التصريع ((لان بنية الشعر انما هي التسجيع والتقفية فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه (يقصد التصريع) كان ادخل له في باب الشعر، واخرج له عن باب النثر)) (1)، واهتم بالتوشيح ، الذي يدل على أننا اذا سمعنا صدر البيت عرفنا قافيته ، فالقافية مربوطة بالمعنى الذي يسبقها ، اما أن " الايغال " يدل على أن المعنى ينتهي وتأتي القافية بعد ذلك زائدة مثل قول الاعشى :

كناطح صخرة يوما ليوهنها ﷺ فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

فكلمة " الوعل " ، اشتم بها معنى آخر في البيت ، وهكذا نرى أن القافية نفسها عنصر أخص بلاغية .

ونجد المعنى نفسه عند أبي هلال العسكري عندما يأمر الناشئ أن يعرف الموضوع الذي سيكتب فيه ثم يجمع عدة قواف ويضع هذه المعاني بالقوافي التي معها وقد رأينا استشهاده واعجابه ببيت النابغة عندما استعمل كلمة الثمد والبحتري الذي عرف كيف يستعمل كلمة الالاف قافية - وعلى هذا الاساس قال (الجوزو) عن العسكري انه ((ينطلق من قصائد منجزة ، ويزعم أن الموضوعات التي عرف الشاعر مسبقا أنه سيتناولها هي نفس القوافي الواردة في القصيدة ، وهذا أمر مشكوك في صحته جدا فالذي يحدث في أغلب الاحيان ، أن ينطلق الشاعر الملتزم للعروض من بداية تتضمن عدة أبيات ذات قافية واحدة يختارها عفو الخاطر ... واذا كان بعض الشعراء المتصنعين يلجأون الى تجميع القوافي المناسبة قبل صياغة القصيدة .

فانهم يفعلون ذلك ، غالبا ، اثر قول البداية المشار اليها ، وهم يسقطون اثناء التأليف عددا كبيرا من هذه القوافي . فليست القافية هي التي تفرز القصيدة ، بل بالعكس ان رأي العسكري على كل حال سنجده موسعا بأسلوب جديد عند القرطاجني)) (2)

اذ أن القرطاجني يتبع خطا ابن طباطبا وأبي هلال العسكري في وصيته للشعراء الذين يجب عليهم أن يتخيلوا القصيدة ويتخيروا المعاني المتفرقة ، وأن يختاروا بعد ذلك الوزن والقافية والروي لتكون هذه القوافي تابعة للمعاني (3)
ولذلك راوا ان المعنى لابد ان يبنى على القافية التي اختارها الشاعر . فعلى الشاعر ان

---

1 - نقد الشعر : قدامة بن جعفر : 23

2 - نظريات الشعر عند العرب : د. الجوزو : 42

3 - المنهاج : حازم : 204

يهجر معنى اخر اذا ما رأى ان هناك معنى اخر يوافق القافية التي اختارها وهذا ما يتضح من قول ابن طباطبا ((وان اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الاول ، وكانت تلك القافية اوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الاول ، نقلها الى المعنى المختار الذي هو احسن وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله)) (1)

وهذا لا يعني أنهم ينتصرون للمعاني كما فهم د. مصطفى الجوزو أو ينتصرون للالفاظ(2) وانما هم يعافون التضمين ، وقد أشار الباحث الى ذلك (3) لاننا نجد حازمًا الذي اتبع مذهب أبي هلال العسكري ـ قد نبه الى ذلك العيب وهو التضمين وعده قبحا (4) وعندما نعرف موقفهم من التضمين نفهم للتوانهم يؤمنون باستقلالية البيت ، ولهذا فضلوا أن يبني المعنى كله على القافية التي لا ترتبط بمعنى آخر في بيت يليه ، فكل النقاد الذين عرفوا الشعر والقافية ، وظهرت لهم مجرد حلية يؤكدون هذا المعنى .

فاذا أردنا أن نعبر مراحل التاريخ ونتتبع هذا المعنى ، فاننا نجده عند الجاحظ (ت 255 هـ) يطالب القافية التي تبنى على الصدر حين يقول : ((خير أبيات الشعر البيت الذي اذا سمعت صدره عرفت قافيته)) (5) .

ويرد هذا المعنى بعد حقبة من الزمن عن ابن طباطبا (ت 322 هـ) بقوله ((فيكون ما قبلها (يقصد الكلام) مسوقا اليها (يقصد القافية) ولا تكون مسوقة اليه ، يتركب عليها ويعلو فوقها)) (6) .

---

1 ـ عيار الشعر : ابن طباطبا : 5

2 ـ نظريات الشعر عند العرب : د. مصطفى الجوزو : 53

3 ـ ينظر المرجع نفسه : 54

4 ـ المنهاج : حازم : 276 ـ 277

5 ـ البيان و التبيين : جـ 1 : 116

6 ـ عيار الشعر : ابن طباطبا : 60

ونجد هذا المعنى يتردد بعده عند قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) في مصطلح أطلقه على القافية وهو مصطلح التوشيح الذي يعني القافية المبنية على صدر البيت (1) .

كما أن ابا هلال العسكري (395 هـ) تفهم من خلال مصطلحه " التبييت " (2) وهو التوشيح عند قدامة بن جعفر – وهو البيت الذي ينبئ بالقافية لانها مبنية على ما سبقها من معنى ، وقد مر معنى من معانيه نستشف منه هذا المفهوم الذي يجد بناء البيت على القافيـــــــــــة .

واذا أشار بعضهم الى هذا المعنى بالمصطلح فان المرزوقي (ت 421) يشبهها بالموعود وهو قريب من معنى التوشيح و التبييت اذ يقول : ((أما القافية ، فيجب أن تكون كالموعود المنتظر يتشوفها المعنى بحقه و اللفظ بقسطه ، والا كانت قلقة في مقرها ، مجتلبة لمستغن عنها (3)

واذا تجاوزنا هذه الحقبة الزمنية فاننا نجد هذا المفهوم من ابن رشيق (ت 456 هـ)، الذي يعيدنا الى اقوال ابن طباطبا ورأيه في بناء القافية بعد ان يكون احضر لوازمه من فكر والفاظ وما الى ذلك حيث يقول – أقصد ابن رشيق – : ((و الصواب ان لا يضع الشاعر بيتا لا يعرف قافيته غير اني لا أجد ذلك في طبعي جملة ولا اقدر عليه ، بل اصنع القسم الاول على ما اريده ثم التمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك ، فابني عليه القسم الثاني ، افعل ذلك فيه كما يفعل من يبني البيت كله على القافية ، ولم أر ذلك بمغل عني ولا يزيدني عن مرادي ، ولا يغير علي شيئا من لفظ القسيم الاول الا في الندرة التي لا يعتد بها أو على جهة التنقيح المفرط)) (4) .

وكلما تقدمنا في الزمن واجهنا هذا المفهوم الذي يؤكد بناء القافية على معاني البيت اذ يقول ابن سنان الخفاجي (ت 466 هـ) : ((فاما القوافي في الشعر فانها تجري مجرى السجع وأن المختار منها ما كان متمكنا يدل الكلام عليه ، واذا انشد صدر البيت عرفت قافيته كما قال ابن نباتة في وصف قصيدته :

خذها اذا انشدت للقوم من طرب   صدورها علمت منها قوافيها)) (5)

أما ابن الاثير (ت 637) فانه يعيد هذا المفهوم بمصطلحه الذي يدل على هذا ، وهو الارصاد (6) وهو يعادل مصطلح التوشيح عند قدامة والتبييت عند أبي هلال العسكري اما حازم القرطاجني (ت 684 هـ) فانه يلخص الامر ويؤكد المعنى نفسه الذي تردد في

---

1 – نقد الشعر : قدامة بن جعفر : 166

2 – كتاب الصناعتين : أبو هلال العسكري : 382

3 – شرح ديوان الحماسة : المرزوقي : 1 : 11

4 – العمدة : ابن رشيق : جـ 1 : 140

5 – سر الفصاحة : ابن سنان : 171

6 – المنهاج : حازم : 281

مختلف المراحل الزمنية وصولا اليه اذ يقول : ((فالمذهب المختار ، و هو بناء البيت على القافية)) (1) ، أن بناء البيت كله على القافية يعني شيئا عندهم وهو تمام المعنى عند القافية ولا يصبح المعنى متعلقا بالمعنى الذي يليه في القصيدة، وهذا تبع في رأيهم كما اشرنا الى ذلـــــــك .

وهذا الاشتغال بالتضمين والحرص على أن لا يكون في القصيدة هو الذي حاد بهم فيما نعتقد عن تحديد القافية التحديد الذي جاء عند العروضيين رغم إن تحديد العروضيين نفسه غير تحديد علمي كما رأينا .

كما أننا نعتقد أن الجذر الآخر أو السبب الآخر الذي ذهب بهم بعيدا الى عدم الاهتمام بالقافية هو تتبعهم لما يسمى بالقافية الداخلية ، حيث أصبحت علما قائما بذاته والفوا فيها كتبا ترصد هذا اللون من علـــــم البديــــــع .

ألف قدامة نقد الشعر واهتم اهتماما شديدا بهذا اللون ، وأتم أبو هلال العسكري الاهتمام نفسه . وهكذا فعل أسامة بن منقذ حيث سمي كتابه (البديع) وهو يتابع ألوان الجناس والبديع المختلفة وسبقه (ابن المعتز) بكتاب يحمل العنوان نفسه .

وجدير بنا أن نعرف شيئا يسيرا ومختصرا من هذا العلم محاولين أن نلخصه كما جاء عند أبي هلال العسكري في نقاط وهي :

1 ــ الترصيع : مستمد من مفهوم " رصعت العقد " اذا فصلته وهو أن يكون حشو البيت مسجوعا أو يحتوي على بعض السجع ــ مخالفا قدامة نوعا ما ، وهو موضوع آخر ــ مثل قول امرئ القيـــس :

سليم الشظى عبل الشوى شنج النسا ... له حجبات مشرفات على الفال

2 ــ التطريز : وهو أن يستعمل الشاعر في حشو البيت ، وعلى بعد واحد ، كلمات من وزن واحد تبدو وكأنها قوافٍ داخل البيت كقول أحمد بن طاهـــــــر :

اذا ابو القاسم جادت لنا يده ... لم يحمد الاجودان / البحر والمطر
وأن تضاءلت لنا أنوار غرته ... تضاءل الانوران / الشمس والقمر

3 ــ التشطير : هو توازن المصراعين والجزأين وتعادل قسمي الشطرين مع قيام كل شطر بنفسه واستقلاله عن الآخر مثل قول الشاعر :

تتحدركم عبس اليهنا وعامر ... وترفعنا بكر اليكم وتغلب

---

1 ــ المنهاج : حازم : 281

4 - التوشيح : وهو تفسير ما عناه قدامة الا بأن لنا فيه طفيفا وهو "التبيين" وهو أن يكون كلام الصدر ينبئ بخاتمة العجز مثل قول الراعي :

وإن وزن الحصى فوزنت قومي ۞ وجدت حصى ضريبتهم رزينا

5 - المجاورة : وهو تكرار كلمة واحدة في موضعين متجاورين ويشترط أن لا تكون احداهما لغوا ومثل لهذا النوع بقول علقمة :

ومطعم الغنم يوم الغنم مطعمه ۞ أنّى توجه والمحروم محروم

6 - رد الاعجاز على الصدور : وهو موافقة القافية لكلمة سبقتها في الصدر ، سواء في أوله أو في حشوه أو في آخره بمعنى أن ينحصر في ثلاثة اقسام :

أ) ما يوافق كلمة القافية من أول البيت مثل قول الشاعر :

سريع الى ابن العم يلطم وجهه
وليس الى داعي الوغى بسريع

ب) موافقة القافية لكلمة تجيء في حشو الصدر ومثل له بقول الشاعر امرئ القيس :

اذا المرء لم يخزن عليه لسانه ۞ فليس على شيء سواه بخزان

حـ) موافقة القافية لكلمة تجيء في آخر الصدر مثل قول عنترة :

فأجبتها أن المنية منهل ۞ ولا بد أن أسقى بكأس المنهل

7) التعطف : وهو استعمال الجناس التام في البيت الواحد مثل قول الشماخ :

كادت تساقطني والرحل أن نطقت ۞ حمامة فدعت ساقا على ساق *

8) الايغال : وهو أن يتم الكلام قبل الوصول الى نهاية البيت ، ثم يزيد الشاعر كلمة أو كلمتين ليزيد معنى البيت وضوحا وتوكيدا .

ويصرح أبو هلال انه أضاف الى ما أورده المتقدمون مصطلحات أخرى مثل التشطير والمجاورة والتطريز . (1)

---

* الساق الاول في البيت بمعنى القماري . أما الساق الثاني فهو ساق الشجرة .
1 - كتاب الصناعتين : 204

أن اهتمام هؤلاء النقدة والبلاغيين بهذه القافية الداخلية أو البديع هو الذي أضعف فيما نعتقد من قيمة القافية الداخلية أو خاتمة البيت، لأنهم انشغلوا عنها بما يزيد الكلام ملاحة ورونقا داخل الشعر، ولذا لم يعرفوها التعريف الذي نصبو اليه من أول هذا الفصل، بل عاملوها معاملة الحلية والخاتمة التي ينتهي عندها البيت لكي لا يرتبط ببيت آخر ويكون التضمين، علما بأن القصيدة العربية نشأت في جو استقلالية البيت .

ومن هنا فان القافية لم تنل حظا قليلا أو نادرا من حيث تحديدها الذي يمكن أن يعتمده الناشئ وان نالت حظا كبيرا من حيث التكلم عنها كمفهوم متخير وزئبقي .

واذا جئنا الى الباحثين المعاصرين، فاننا نجد من الباحثين من أعاد صياغة تحديد الخليل حسب التحديد العلمي كما يدعيه شكري عياد اذ يلوم الخليل قائلا : ((ولنا أن ندهش لان الخليل حين صاغ هذا التعريف المعقد لم يلتفت الى فكرة المقطع فلو التفت اليها لأصبح تعريف القافية عنده، أنها المقطع الشديد الطويل في آخر البيت، أو المقطعان الطويلان في آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع أصلية . فالمقطع الشديد الطويل المكون من حرف ساكن . فمد حرف ساكن مثل قول شوقي :

سنون تعاد ودهر يعيد ☆ لعمرك ما في الليالي جديد)) (1)

فهو لم يستبدل تحديد الخليل الذي يرتكز على الحروف الا بفكرة المقطع لكي يسهل في ظنه فكرة القافية .

وقد بينا فيما سبق موقفنا من تحديد القافية عند الخليل الذي أدى الى تشويش وسيكون موقفنا من الباحث واضحا بغض النظر عن فكرة المقطع العروضية التي بينا في فصل آخر غرابتها عن اللغة العربية .

واذا كان العلماء القدامى عاملوا القافية على أساس انها محطة تفصل بين معاني الابيات، بحيث يصبح كل بيت مستقلا، فان من الباحثين المعاصرين من رأى أنها محطة غنائية فهي ((في المقام الاول خاصية انشادية موسيقية)) (2).

هذا اذا كانت القافية سالمة — مع اننا لا نعرف تحديد الباحث لها — واذا كانت القافية بالزيادة فهي ايضا للغناء في البيت الذي أورده باحث معاصر، والبيت هو :

قالت بنات العم ياسلمى وإنَنْ ☆ كان فقيرا معدما قالت وإنَنْ

---

1 — موسيقى الشعر العربي : عياد : 99 — 100

2 — الشعرية العربية : أدونيس : 13

معقبا على هذا البيت قوله : ((والنون الاخيرة في اداة الشرط (ان) زيادة على الوزن قصد بها الترنـــم))(1)

وقد يكون هذا الباحث استوحى هذا من قول سيبويه حين يقول : ((وانما الحقوا هذه المدة في حروف الروي ، لان الشعر وضع للغناء ، والترنم ، فالحقوا كل حرف الذي حركته منه))2

ويمكن أن نجيب هذا الباحث بتناقض سيبويه نفسه عندما يدون قولا مثل هذا ، حينما يريد القوم أن ينشـدوا ولا يترنموا اذ يقول : ((فاذا انشدوا ولم يترنموا فعلى ثلاثة أوجـه : أما اهل الحجاز فيدعون هذه القوافي ما نون منها وما لم ينون على حالها (حالها) $ في الترنـم ليفرقوا بينه وبين الكلام الذي لم يوضع للغنـاء .

وأما ناس كثير من بني تميم فانهم يبدلون مكان المدة النون فيما ينون وما لم ينون ، لما لم يريدوا الترنم أبدلوا مكان المدة نونا ولفظوا بتمام البناء وما هو منه ، كما فعـل أهل الحجاز ذلك بحروف المد ، سمعناهـــم يقولون :

" يا أبتا علـــك وعساكـــن "

وللحجازي :((يا صاح ما هاج الدمـــوع الذرفـــن))

...

وأما الثالث فان يجروا القوافي مجراها لو كانت في الكلام ولم تكن قوافي الشعر ، جعلوه كالكلام حيث لم يترنموا ، وتركوا المدة لعلمهم انها في اصل البناء ، سمعناهم يقولون لجرير :

((أقلي اللوم عاذل والعتـــاب)) (3)

اضف الى ذلك أن هذا التنوين الذي جاء به هذا الباحث المعاصر هو تنوين الغلو كما يسميه العروضيون ، مثلما مر معنا ، فهو زيادة في حد الوزن ، وخطأ في الوزن ، فالغناء مدة موافق للخطأ ، وما دام الغناء يقبل الخطأ في الوزن ويتلاءم معه ، فانه الغناء لا يفسر القافية ولا يستطيـــع أن يبين حدودها .

وعلى هذا الاساس قال الاخفش : ((فان الترنم يكسر الشعر ، وذلك لانه لا يقدر على المد الا في حروف المد ، وليس في كل موضع يمد فيه من البيت فيه حرف مد ، فاذا لم يجد حرف مد زاد حرف مدة من عنده ، ولا بد من ذلك ، فالزيادة في الحروف كسر . فان قال هو تعديل الترنم قلت ولئن كان كذلك أليـــس هو كسرا للبيت ؟ (4) .

---

1 ـــ القافية تاج الايقاع الشعري : أحمد كشك : 59

2 ـــ الكتاب : ج 4 : 206

$ ـــ تصحيح المحقق .

3 ـــ الكتاب : ج 4 : 206 ـــ 207 و 208

4 ـــ كتاب العروض : الاخفش : 147

كما أننا نجد من الباحثين المعاصرين من يذكرنا بما قيل قديما في كون أن القافيـــة مجرد حلية خارجية كما رأينا عند قدامة وغيره — وان كان لهم عذرهم وأسبابهم — مثل هذا الباحث الذي يقول : ((ذلك أن الوزن والقافية لا يكونان صفة السمة مميزة لبنية الخطاب الشعري .

أنهما يولدان مجرد ايقاع خارجي ليس له تأثير في الدلالة)) (1) وبالتالي فهما مجرد حلية خارجية وزنية لا أكثر — وان كان ما يهمنا هنا هو القافيـــــــــــــــة — .

ويحاول باحث آخر أن يقنعنا أن القافية كانت معروفة بدليل قوله : ((المهم في كل هذا أن تعريفهم القافية لم يبرأ من إثر علم العروض علما بأنها اسبق منه ومن الشعر العروضي، وذلك أن العرب قد عرفوها في الارجاز وفي سجع الكهان ، وفي الشعر النبري القديم الذي لم يصل الينا الا عن طريق النقـــــــــــــوش)) (2) .

فلو كان العرب عرفوها عن طريق النقوش كما يفترض الباحث ، فأين هو هذا التعريف ؟ هل هذا التعريف الذي استقر عليه العروضيون الذي لم يحدد القافيـــة ، أم هو تحديد ومعرفة بعفويتهـــــا ضاعت مع الزمـــن ؟

ان نظرية النبر هي أصلا نظرية افتراضية ، غريبة عن جسم اللغة العربية كما بينا سابقا .

كما أن القافية في الفترة المعاصرة اخذت على يد باحث واحد أكثر من معنى وأكثر من تعريف فاذا كان أحمد كشك عاد بتفسير القافية الى الغناء كما مر معنا ، فانه في موضع آخر يعـــود بها الى الكم والكيف اذ يرى ((أن عاملي الكم والكيف لهما نصيب في فهم القافية))(3)

واذا بحثنا عن كيفية هذا الكم والكيف الذين يساعداننا على معرفة تحديدها فانه يقول لنا ((فقد علمنا أن الوصل والتأسيس والردف والخروج أجزاء قافية ووجود هذه القيم مع ضياع الروي لا يثبت أن القافية قد ضاع أمرها في شعرنا المعاصر)) (4) .

ونستنتج من هذا القول الذي يحدد الكم والكيف أن الروي غير ضروري اذا ضاع وبهذا فهو قضى على "الاكفاء" في الشعر العربي . أضف الى ذلك((أن الشعر العربي الكمي لم يكن في حاجة الى القافية مطلقا ، لما يحتوي عليه من جواهر ايقاع تتردد في البيت)) (5) كما اثبتت ذلك أصحاب البديع . وبهذا نقول أن القافية لم تتحدد مفاهيمها عبر المراحل التاريخيـــة بدءً من الخليل والجاحظ الى يومنا هذا ، كما أن النظريات المختلفـــة الحديثة لم تستطع تحديدها كما رأينـــا الآن .

---

1 — في بنية الشعر العربي المعاصر : محمد لطفي اليوسفي : 26

2 — القافية والاصوات اللغوية : محمد عوني عبد الرؤوف : 79

3 — القافية تاج الشعر العربي : 28

4 — ينظر المرجع نفســه : 146

5 — القافية والاصوات اللغوية : 15

الخاتمة /

ان النظريات التي تناولت الوزن في القصيدة العربية بدء من الخليل ووصولا الى النظريات الحديثة اعتمدت في اغلب الاحيان لدى تناولها هذا الموضوع اسسا نظريــــــة .

أن الخليل بن أحمد الفراهيدي في دراسته للعروض العربي متوخيا الدوائر العروضية انطلاقا حتميا لتفسير ظاهرة الوزن اوصلته الى اشكال تتناقض مع الواقع الشعري ، كما جاء في أشكال الدائرة التي لم تتطابــــق على بحر الوافر وبحر الرمل على سبيل المثال لا الحصر ، اذ نجد أن مقياس البحرين المفترضيـــن في شكل الدائرة أكبر مما استعملته العــــــرب .

كما أن الزحافات و العلل لم تفسر كثيـــرا من الظواهر . لان النظرية الخليلية برمتها مبنية على اختلاف الحركة والسكون لتصل في نهاية الامر الى تحديد الايقاع الشعر العربي .

لكننا عندما نعود الى ظاهرة الزحاف والعلة ، فاننا نجد في كثير من الاحيان تساوي الحركة و السكون ، مثلما نجد في زحاف " فاعلن " الذي يتحول عن طريق الزحاف الى " فعِلُنْ " وتتساوي التفعيلاتان كما أن ظواهر العلل تنحو المنحى نفسه من حيث تساوي القيم الصوتية للحركات والسكنات اذ نجد " فالاتن " تتعادل في القيم الصوتية عند العروضييــن مع " فَعِلاتن " في بحر الرمل كما أننا نجد التفعيلة نفسها في ضرب الكامل وهي " فالاتن " تتعادل من ناحية القيم الصوتية مع " مُتَفاعِلْ " و على هذا الضوء نجد أن ظاهرة الزحاف و العلة لا تستطيع أن تفسر هذا السر الذي قام عليه الشعر العربي ، واقصد به الوزن .

[illegible]

وعلى هذا الاساس المبتور في نظرية الخليل حاولت نظريات أخرى استكمال ما نقص حينا، وفي حين آخر، محاولة ايجاد قيم أخرى تختلف عما ألفه العروضيون القدامى .

وحاول النقاد العرب المعاصرون والعروضيون ان يعاينوا الاوزان في المخابر وبطرق مختلفة ليصلوا بعد ذلك الى تفسير مقنع، ومنهم من وجد أن ظاهرة النبر هي التي تعطي للقيم الصوتية إ تلافها المنشود والذي يحافظ على تمايز الحروف من حيث التأثير الصوتي والدلالي، وذلك اعتمادا على ما يميل اليه المنشد أو قارئ الشعر من ضغط حرف دون حرف آخر، وذلك يعود اساسا في رأي هؤلاء الى نوعية الحرف وفعاليته في السياق الشعري مثلما وضح أنيس، وكمال ابو ديب، ومن لف لفهما في محاولة اقناع القارئ العربي ان النبر له ارضية صلبة من ناحية التأثير، ودارت حول هذا الموضوع آراء مختلفة المشارب من حيث اسلوب البحث وأن التقت في المنحى والرأي اذ ذهبت بعض الاراء الى البرهنة على وجوده في اللغة العربية الفصيحة، ومحاولة اقناع من شك في اللغة العربية، ورماها بالعجز، وهي محاولة دفاع كما نرى — ومن الآراء من اطمأن الى قوانين الموسيقي التي تعتمد اساسا على النقرة، وهي مرادفة للنبرة — ومن هنا اتضح لديها أن النبر ظاهرة عادية في اللغة العربية، ما دام اساسه موسيقيا، وان الشعر العربي قام على أساس موسيقي غنائي منذ نشأة الشعــــــــــر .

غير أن النبر ظاهرة غربية تقوم عليها أوزان أشعار الاوربيــــين كما نجدها في انجلترا ولا ندهش إذا ما قلنا ان ظاهرة النبر هذه التي تعد من خصائص اللغة الانجليزية، انها لم تحدد فيها ولم يهتدوا الى قاعدة ثابتة فيها، ورغم الصلة الوثيقة بين اللغة وهذه الظاهرة ولذلك فانه يبدو لنا أن محاولة البحث عن النبر، والمقطع وما والاهما من مفاهيم غربية هي محاولة فاشلة، ورغم ان نية الباحثيــــــن تعتمد على أساس تبيان أن لغتنا ليست عاجزة عن مثل هذه الظاهـــرة الغربيـــــــــة .

ويجب ان نقول في هذا السياق ، ان الاختلاف وارد في مميزات اللغات ولا يعد ذلك عيبا ، فقد يوجد في اللغة العربية خصائص لا توجد في لغة أخرى ، وليس عيبا ان ينقص من اعضائها مركب من المركبات بلغة العلوم ـ لانها تحتوي على عضو يماثل أو يفوق العضو الموجود في لغة أجنبيـــــــــة .

ومن هذا المنطلق فاننا نلاحظ أن النظرية التي تبنت هذه الظاهرة النبرية عاجزة عن تفسير الوزن العربي ، بغض النظر عن غرابتهـــــــــا .

ويمكن أن نلاحظ ذلك ايضا على النظرية الصوتية ، التي اعتمدت ـ فيما اعتمدته من مناهج على المنبر والتحليل العربي ، وبغض النظر عن هذه الناحية ، فان تتبع الصوت والاهتمام بالالفاظ والشكل ، وتأكيد الناحية الفنية كما رأينا ذلك عند الجاحظ ومن تبعه لم يصل الى ما يعد مفسرا لظاهرة العروض العربي ، هذا اذا ما تذكرنا أوزان الالفاظ العربية التي تتميز بهذه الخصيصة دون غيرها من اللغات الاخرى المختلفة ورغم اهتمام النقاد العرب القدامى باللفظ فانهم لا يوازون القافية الدرس الجاد الذي تكون له نتائج مفسرة لظاهرة العروض ، بالرغم من ادماج هذا العنصر في دراسته العروضــ كما تدل على ذلك عناوين كتبهـم .

ومن هذا نستطيع القول أن الدراسات التي تناولت العروض العربي لم تصل الى نتائج مرضية . وحسب هذه المحاولة من البحث أن تنتبه الى ذلك منتظرة بحوثا ـ جادة مدرسة لهذا الجانب لتظهر ما لم تستطع الدراسات القديمة والحديثة اظهاره .

وعلى هذا الاساس ، يمكننا أن نشكك في كثير من المصطلحات التي وضعت لدراسة الشعر العربي .

ان مفهوم " الموسيقى " مفهوم كرسه الفلاسفة في دراساتهم بعد ان تبين لهم ان الايقاع والنغم واللحن اذا كانت بالآلات كان الايقاع موسيقيا وأن كان اللحن بالحروف كان الايقاع شعريـــــــــا .

ولهذا نرى بعد ما رأينا في فصول هذه المحاولة ـ أن هذا المفهوم لا يليق بالوزن الشعري ، ولهذا نقترح فيما نقترح من نتائج هذا البحث ـ أن يغير مصطلح الموسيقى الشعرية ، بمصطلح سر الشعر ، وذلك لانه لم يحدد بعد ، ولم تصل النظريات الى سبر أغوار هذا السر والتعرف عليه .

كما أن مصطلح القافية ، غير محدد ولا يعني شيئاً ذا بال ، يمكن استبداله بمصطلح آخر أقرب الى مفهوم السر وهو " فواصل السر " .

كما يجدر ان نشير الى ظاهرة أخرى ظاهرة الاعتماد في الشعر ، وظاهرة الشطرين ، لاننا اذا بحثنا عن أصالة الشطرين في الشعر العربي فان كثيرا من الدلائل تدل على أن الشعر العربي لم يكن ينقسم الى الشطرين لانه كان يعتمد الانشاد ، كما ان الشعر العربي ، لم تدل عليه أية صورة من الصور ، حيث نستطيع أن نستخرج من خلالها انه كان ينقسم الى شطرين اثنين .

وهذه رؤية قريبة جدا الى الصحة لولا وجود ظاهرة الاعتماد التي تدل على أن الشطر انتهى ولكن هذا لم نلاحظه بهذه الصيغة التي يمكن التعويل عليها واعتبارها حجة قوية ، لاننا وجدناها في الطويل والمتقارب والبسيط والرمل أو بالاختصار شديد في البحور التي تلتزم عروضا واحدة مثل " مفاعلن " في الطويل و " فعلن " في البسيط وهلم جرا .

وعلينا أن نقول في ختام هذا الكلام بأن النظريات التي درست العروض العربي ، هي محاولات جادة ـ مهما كانت ناقصة ـ مع تمييز محاولة الخليل التي وأن كانت نظرية ناقصة الا أن بخلاف المحاولات الأخرى ، كانت أقرب النظريات الى روح الشعر العربي .

قائمة المصادر والمراجع

اتجاهات الشعر العربي في (ق 2 هـ) : محمد مصطفى هدارة - ط : دار المعارف : 1963م

أحكام صنعة الكلام : أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الاشبيلي (ق6) تح : محمد رضوان الداية - ط : دار الثقافة بيروت لبنان 1966

الادب ومذاهبه : محمد مندور - ط : مكتبة النهضة مصر - ط : 3 (بدون تاريخ)

الاساطير والخرافات عند العرب : محمد عبد المعيد خان - ط دار الحداثة - بيروت لبنان - ط : 3 : 1981 م .

أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني : تح : هـ . ريتر - استانبول - ط : وزارة للمعارف 1984 م .

الأسس الجمالية في النقد العربي : د . عز الدين اسماعيل - ط : دار الفكر العربي - ط : 2 1968 م .

الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة : مصطفى سويف - ط : دار المعارف ط : 4 (بدون تاريخ) .

الأصوات اللغوية : ابراهيم أنيس - ط : مكتبة الانجلو المصرية ط : 2- 1964م

الأصول الفنية للأدب : عبد الحميد حسين - ط : مكتبة الانجلو المصرية - ط : 2- 1964م .

الأصول في النحو : بن السراج :

إعجاز القرآن : القاضي أبو بكر الباقلاني (موجود على هامش كتاب الاتفاق في علوم القرآن) لجلال الدين السيوطي ط : النكتبة التجارية الكبرى بمصر (بدون تاريخ) .

الاقناع في العروض وتخريج القوافي : الصاحب أبو القاسم اسماعيل بن عباد : تح : الشيخ محمد حسن آل ياسين - ط - : المعارف : بغداد : -1960م

الايضاح في علوم البلاغة : للامام الخطيب القزويني : شرح وتعليق : محمد المنعم الخفاجي - ط : دار الكتاب اللبناني - ط : 5 : 1980م .

بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) : يوسف حسين بكار - ط : دار الاندلس ط : 2 - 1983 م .

البارع في علم العروض : أبو القاسم على بن جعفر (ابن القطاع) (433هـ-515هـ) تح : أحمد محمد عبد الدايم - ط : المكتبة الفيصلية : مكة المكرمة 1985م .

بناء القصيدة في النقد العربي القديم : (في ضوء النقد الحديث) : يوسف حسين بكار : ط : دار الاندلس ط : 2 : 1983 .

البيان والتبيين : الجاحظ (أبوعثمان عمرو بن بحر) تح : عبد السلام هارون - ط : مكتبة الخانجي بمصر والمثنى ببغداد ط1960 : 2

تبسيط العروض : نور الدين صموق ط : الدار التونسية للنشر-1969

تاريخ آداب العرب : مصطفى صادق الرافعي - ط دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان ط : 2 - 1974 م .

تاريخ الادب العربي : كارل بروكلمان : تر : عبد الحليم النجار - ط : دار المعارف - ط : 5 (بدون تاريخ) .

تاريخ النقد الادبي عند العرب : احسان عباس - ط : دار الثقافة . بيروت . لبنان ط : 4 . 83

التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه : رمضان عبد التواب : الناشر : مكتبة الخارجي بالقاهرة دار الرفاعي بالرياض ط : المدني ط 1-1983

- الثريا المضيئة في الدروس العروضية : الشيخ مصطفى الغلاييني : مط : المكتبة العصرية صيدا بيروت - ط : 2 - (بدون تاريخ)
- الجديد في العروض (دراسات نقدية وطريقة جديدة لتعليم الوزن العربي : علي حميد خضير مط : شفيق - بغداد 1983 م .
- جمهرة أشعار العرب : أبوزيد محمد بن أبي الخطاب القرشي (ت- 170هـ) مط : دار المسيرة - بيروت 1978م
- جوامع الشعر : الفارابي : تح : محسن مهدي - مجلة شعر : (9- 12) سنة 1959م
- حركة التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث : س. موريه - تر : سعد مصلوح - الناشر عالم الكتب مط : المدني - ط : 1 - 1969 م .
- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر/كمال خيربك : لجنة من اصدقاء المؤلف - مط : المشرق للطباعة والنشر والتوزيع لبنان - ط 1-1982م
- حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال الاعلام : د / أحمد بسام ساعي - مط : دار المأمون للتراث - دمشق ط : 1 (بدون تاريخ)
- خزانة الادب ولب لباب لسان العرب : الشيخ عبد القادر بن عم البغدادي (1030هـ-1093هـ) مط : 1 دار صادر بيروت - ط : 1 (بدون تاريخ) .
- الخليل بن أحمد الفراهيدي : مهدي المخزومي : مط : دار الرائد العربي - بيروت لبنان - ط : 2 - 1986م
- الخليل معجم في علم العروض : المؤلفان : محمد سعيد اسبر - محمد ابو علي - مط : دار العودة . بيروت ط : 1 / 1982م
- دائرة معارف القرن العشرين : محمد فريد وجدي مط : دار المعرفة - بيروت - لبنان ط 3 1971م .
- دار الطراز في عمل الموشحات : القاضي السعيد أبي القاسم هبة الله بن جعفر بن سناء الملك الكاتب تح : جودة الركابي مط : دمشق - 1949م .
- دراسات نقدية ونماذج حول قضايا الشعر المعاصر : د / عز الدين منصور : مط : مؤسسة المعارف للطباعة والنشر - بيروت - ط 1 - 1985 م .
- دلائل الاعجاز : عبد القاهر الجرجاني
- ديوان عنترة : عنترة بن شداد : تح : محمد عبد المنعم خفاجي : مط : مكتبة القاهرة ط : 1 / 1969 م .
- ديوان كثير عزة :
- رسائل اخوان الصفا : مط : دار صادر : دار بيروت 1957م.
- رسالة الغفران : أبو العلاء المعري : مط : دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت 1980 م .
- الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره : أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي الكاتب : تح : د / محمد يوسف نجم : دار صادر للطباعة والنشر 1965 م .

42- رسالة الغفران : أبو العلاء المعري : تحـ: كامل كيلاني - ط : دار الآفاق الجديدة - بيروت - ط: 3 / 1979م

43- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : محمد فتوح أحمد : دار المعارف : ط 2 - 1978

44- سر الفصاحة : أبو محمد عبد الله بن محمد سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي (ت 466 هـ) - تحـ : علي فوده - ط : الرحمانية بمصر : ط 1 1932م .

45- شرح تحفة الخليل في العروض والقافيه : عبد الحميد الراضي : مط العاني - بغداد 1968م

46- شرح ديوان الحماسة : أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي (.... - 421هـ) فسّره : أحمد أمين . عبد السلام هارون - ط : لجنة التأليف والترجمة - ط : 1 - 1951م .

47-

47- شرح المفصّل : ابن علي بن يعيش : ط : ادارة الطباعة المنيرية : صححه وعلق عليه جماعة من العلماء (بدون تاريخ) =

48- الشعراء وانشاء الشعر : علي الجندي - ط : دار المعارف - بمصر : 1969 .

49- الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية : د . يحيى الدين زيان : ط دار المعارف - (بدون تاريخ) .

50- الشعرية العربية : أدونيس - ط : دار الآداب : بيروت ط 1 حزيران : 1985

51- الشفاء - المنطق - 9 - الشعر : ابن سينا : تحـ: عبد الرحمن بدوي : ط : الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة: 1966م .

52- شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري : د/ جودت فخر الدين ط : دار الآداب - بيروت - ط : 1 / 1984م

53- الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها : أحمد بن فارس - المكتبة السلفية القاهرة ط : المؤيد 1910م .

54- الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث : د . عبد الله محمد الغزّامي - ط : الهيئة المصرية العامة للكتاب : 1987م .

55- ضحى الاسلام : أحمد أمين - ط : دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان (بدون تاريخ) .

56- الضرائر أو ما يجوز للشاعر دون الناثر : الالوسي

57- ضرائر الشعر : ابن عصفور الاشبيلي - تحـ: السيد ابراهيم محمد - ط : دار الاندلس - بيروت لبنان - (بدون تاريخ) .

57_ ضرائر الشعر أو كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة : أبو عبد الله محمد بن جعفر التميمي القزاز القيرواني تحـ: د / محمد زغلول سلام د / مصطفى هدارة مط : المعارف الاسكندرية (بدون تاريخ) .
58_ الضرورة الشعريــــة : السيد إبراهيم محمد : مط : دار الاندلس ـط: 3 _ 1983
59_ طبقات الشعــــراء : عبد الله بن المعتز بن يحي الدين الخياط : تحـ: عبد الستار أحمد فراج مط: دار المعارف بمصر ـط: 2 (بدون تاريخ) .
60_ طبقات النحويين واللغويين : أبو بكر محمد بن الحسن الزبيدي تحـ: محمد أبو الفضل إبراهيم وقف على طبعه: محمد سامي أمين الخانجي الكتبي بمصر ـط: 1 _ 1954م .
61_ عبث الوليد في الكلام على شعر أبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي : فيلسوف المعرّة أبو العلاء التنوخي مط: مكتبة النهضة المصرية ـط: 2 _ 1970م .
62_ عبقريون من البصرة : د/ مهدي المخزومي مط : دار الرائد العربي . بيروت لبنان _ ط: 2 _ 1986م .
63_ علم البديع : عبد العزيز عتيق _ مط : دار النهضة العربية _ بيروت _ 1974م .
64_ علم العروض والقافيـــة : عبد العزيز عتيق _ مط : مكتبة منيمنة _ بيروت _ 1964م .
65_ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الازدي (390هـ 456 هـ) تحـ : محمد محي الدين عبد الحميد ـط : 3 _ 1963م .
66_ عيار الشعــــر : محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي : تحـ: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام مط : المكتبة التجارية بشارع محمد علي القاهرة _ 1956م .
67_ الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ : أبو العلاء المعري : فسّره وضبطه : محمود حسين زناتي مط: المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع _ بيروت (بدون تاريخ)
68_ الفن ومذاهبه في الشعر العربي : د/ شوقي ضيف _ دار المعارف ـط: 10 (بدون تاريخ) .
69_ الفهرست : محمد بن إسحاق بن النديم . تحـ: مصطفى الشويمي . مط : الدار التونسية للنشر _ تونس _ المؤسسة الوطنية للكتاب _ الجزائر 1985م .
70_ في البنية الايقاعية للشعر العربي "(نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الايقاع المقارن : د/ كمال أبو ديب مط : دار العلم للملايين _ بيروت ـط 2 1981م .
71_ في بنية الشعر العربي المعاصر : محمد لطفي اليوسفي ـمط : سراس النشر : 1985م
72_ في الشعـــــــر : ارسطوطاليس : تحـ وتر : شكري محمد عياد _ مط : دار الكاتب العربي للطباعـــة والنشر بالقاهرة _ 1967م .
73_ في الميـــــزان الجديد : محمد مندور ـمط : دار نهضة مصر : الفجالة _ القاهـرة (بــدون تاريــخ) .

74ـ القافيـة تاج الايقاع الشعري : أحمد كشك : مط : مط : المكتبة الفيصلية ـ (بدون تاريخ) .
75ـ القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث : عبد الصبور شاهين مط : دار القلم : 1966م .
76ـ قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكـة : مط : دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ط : 6 ـ 1981م .
77ـ قضايا النقد الادبي : بدوي طبانـة ـ مط : دار المريخ للنشر : 1984م .
78ـ قواعد الشعر : أبو العباس أحمد ثعلب : شرح وتعليق : محمد عبد المنعم خفاجي ـ مط : مصطفى البابي الحلبي ـ مصر : ط: 1 ـ 1948م .
79ـ القوافي وما اشتقت القابها منه : أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (210هـ ـ 285هـ) تح: رمضان عبد التواب ـ مط : جامعة عين شمس القاهرة ـ ط : 1 ـ 1972م
80ـ الكامل : المبرد ـ تعليق : محمد الفضل ابراهيم ـ السيد شحاتة ـ مط : دار نهضة مصر (بدون تاريخ) .
81ـ الكتاب : سيبويه (أبو بشر بن عثمان بن قنبر) ـ استعملت طبعات متعددة تح: عبد السلام هارون ـ مط : دار القلم ـ 1966م
مط : دار الكاتب العربي للطباعة القاهرة 1968
مط : عالم الكتب : ط : 3 : 1983م .
82ـ كتاب الأغاني : أبو فرج الاصبهاني علي بن الحسين (356هـ ـ 976هـ) .
83ـ كتاب الحيوان : الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) تح: عبد السلام هارون : مط : دار كتاب العربي ـ بيروت ـ لبنان ـ ط : 3 / 1969م
84ـ كتاب الصناعتين الكتابة والشعر : أبو هلال العسكري : تح: علي محمد البجاوي ـ محمد أبو الفضل ابراهيم مط : دار احياء الكتب العربية: ط: 1: 1952م .
85ـ كتاب العروض : الاخفش : تح: سيد البحراوي مراجعة محمود مكّي ـ مجلة فصول ع ع / 1986م .
86ـ كتاب العروض (القصيدة العربية بين النظرية والواقع) : مصطفى حركات
87ـ كشف القناع عن آلات السماع : السيد أبو علي الغوتي : بن محمد مط : جوردان ـ الجزائر ـ 1904م .
88ـ اللزوميات (لزوم ما لا يلزم) : أبو العلاء المعري : مط : دار بيروت ـ 1983م
89ـ لسان العرب : ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري) (630هـ ـ 711 هـ) مط : الدار المصرية للتأليف والترجمة (بدون تاريخ) .
90ـ اللغة الشاعرة (مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية) : عباس محمود العقاد ـ مط : مكتبة الانجلو المصريـة ـ 1960م .
100ـ المثل السائر : ضياء الدين بن الاثير ـ تح : مط : 1 ـ 1959م
101ـ المتوسط الكافي في علم العروض والقوافي : نـويوات موسى الاحمدي .
102ـ مجموع 1) ـ غاية الادب في صناعة شعر : محمد طلعت

2) العلم الثاني لطلاب العروض والقوافي : حسني عبد القادر
3) جامع البحار وروضة العقول والأنظار : محمد الطنطاوي .
4) الفتح القريب الوفي في العروض والقوافي : عبد الرحيم الجرجاوي
5) القول المنتخب في صناعة انشاء العرب: شكري صادق
مط : هندية بخط النوبي بغرب الجنينة بمصر ط: 2 ـ 1898م
1ـ المختصر الشافي على متن الكافي : السيد محمد منصوري : مط : الحميدية المصرية (1315هـ)
1ـ المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها : عبد الله الطيب المجذوب : مط: مصطفى البابي الحلبي ـ مصر ط: 1 ـ 1955م ـ
1ـ مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية : ناصر الدين الاسد ـ مط : دار المعارف ـ ط : 5 ـ 1978م .
1ـ المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث : محمد أحمد أبو فرج : مط : دار النهضة العربيـــة ـ ط : 1 . 1966م .
1ـ معجـم الادباء : ياقوت الحموي : مط : المأمون ط : الاخيرة (بدون تاريخ)
1ـ المعيار في أوزان الاشعار والكافي في علم القوافي : أبو بكر بن عبد الملك بن السرّاج الشنتريني الاندلسي ـ تح: محمد رضوان الداية : مط : مكتبة دار الملاّح ـ ط: 3.1979م
1ـ مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ : ميشال عاصي مط: مؤسسة نوفل ـ بيروت ـ لبنان ـ ط : 2 ـ 1981م .
1ـ مفهـــوم الشعـــــر : جابـــر عصفـــور ـ مط : دار التنوير للطباعة والنشر : ط : 3. 1983م
1ـ مقدمة في صناعة النظم والنثر : شمس الدين محمد بن حسين (النواجي) تح: محمد بن عبد الكريم مط : دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ـ ط : 4 ـ 1979م
1ـ الممتع في التصريف : ابن عصفور الاشبيلي : تح: فخر الدين قباوة ـ مط : دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ـ ط : 4 ـ 1979م .
1ـ منهاج البلغاء وسراج الادباء : أبو الحسن حازم القرطاجني (ت 684هـ. 1285م) ـ تح: محمد الحبيب بن الخوجة ـ مط : دار الغرب الاسلامي ـ بيروت ـ لبنان ـ ط: 2ـ 1981م
1ـ مناهج الترجمـــة : أدوار البستاني : ط : 1 : 1945 (بدون تاريخ)
1ـ الموازنـــة (بين ابي تمام والبحتري : الآمـــدي (أبو الحسن ابو القاسم الحسن بن بشر بن يحي (ت 370هـ) تح: محمد محي الدين عبد الحميد ـ مط: المكتبة التجارية الكبرى ـ مصـــر ط : 3 ـ 1959م .
116 ـ موازيـــن الشعر العربي باستعمال الارقام الثنائية : محمد طارق الكاتب . مط : مصلحة الموانئ العراقية ط: 1 ـ 1971م .
117 ـ موسوعة المصطلح النقدي : مجموعة من المؤلفين ـ تر : عبد الواحد لؤلؤة ـ مط: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ ط: 1 . (بدون تاريخ) .
118 ـ الموسيقى العربية تاريخها وأدبها : صالح المهدي : مط : الدار التونسية للنشر ـ ديوان

119- موسيقى الشعر : ابراهيم أنيس مط : مكتبة الانجلو المصرية ط : 3 1965م .

120- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء : أبو عبد الله محمد بن عمران المرزباني : مط: السلفية القاهرة - 1924م .

121- الموسيقى الكبير : الفارابي (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان) (ت-339 هـ) تح: غطاس عبد الملك خشبه - مراجعة و تصدير : محمد أحمد الحفني .مط: دار الكاتب العربي للطباعة و النشر بالقاهرة - (بدون تاريخ) .

122- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب : السيد أحمد الهاشمي : مط : ؟ - 1938م .

123- نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية و العصور الاسلامية : مصطفى الجوزو : مط : دار الطليعة - بيروت - ط : 1 - (1981م) .

124- نظرية الادب : رينيه ويليك - اوستن وارين - تر: محي الدين صبحي و مراجعة حسام الخطيب مط: المؤسسة العربية للدراسات و النشر - ط: 2-(1981)

125- نظرية ايقاع الشعر العربي : محمد العياشي . للطبعة العصرية - تونس - 1976م

126- نظرية الفن المتجدد و تطبيقها على الشعر : عز الدين الامين : مط: دار المعارف : مصر ط: 2-1981 ط : 2 -(1981م) .

127- نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي : تامر سلوم - مط: دار الحوار للنشر و التوزيع - ط: 1 - 1983م .

128- نظرية المعنى في النقد العربي : مصطفى ناصف - مط : دار الاندلس - ط : 2 - 1981م

129- نظرية النقد العربي و تطورها الى عصرنا : محي الدين صبحي : مط: الدار العربي للكتاب - ليبيا - تونس - 1984م .

130- نقد الشعر : أبو فرج قدامة بن جعفر - تح: محمد عبد المنعم الخفاجي مط : دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - (بدون تاريخ) .

131- الهوامل و الشوامل : أبو حيان التوحيد - مسكويه : نشره احمد امين و السيد أحمد صقر مط : لجنة التأليف والترجمة و النشر القاهرة - 1951م .

132- الوساطة بين المتنبي و خصومه : القاضي الجرجاني (ابو الحسن علي بن عبد العزيز) (ت366ه) عنى بتصحيحه و شرحه : احمد عارف الزين مط: محمد علي صبيح بميدان الازهر مصر (بدون تاريخ) .

133- وفيات الاعيان و انباء ابناء الزمان : ابن خلكان (ابو العباس شمس الدين محمد بن أبي بكر (608-681هـ) تح: احسان عباس - مط : دار الثقافة بيروت - لبنان - (بدون تاريخ) .

الـدوريـات

==========

- الايقاع من الشعر العربي : الاب خليل اده اليسوعي : مجلة فصول العدد 3 ابريل / مايو / يونيو/ 1986م .
- حركة النقد الجديد من ضوء الفهرسية : كميل سعادة : مجلة الادب العدد 23 صيف 1962
- الشعر العربي ومشكلة التجديد : أدونيس مجلة شعر السنة السادسة (21-24) شتاء 1962
- العروض العربي في ضوء كتاب الأخفش : سيد البحراوي مجلة فصول العدد 2 يناير / فبراير / مارس 1986م .
- عمود الشعر منشوءة وتطوره : د حسين نصار الاقلام العدد 11 سنة 1980م .
- في الشعر والفن : كميل سعادة مجلة شعر السنة السادسة (21-24). العدد 23 صيف 1962
- في مسألة الدفاع عن (فايل) سعد مصلوح مجلة فصول العدد 2 1986م .
- مشكلة الدوائر الخليلية وصلتها بحقيقة الوزن في الشعر العربي : محمد اليعلاوي ، حوليـة الجامعة التونسية العدد 4 سنة 1967م .
- مفهوم القصيدة : يوسف الخال ، مجلة شعر ، السنة السابعة صيف 1963م .
- ملاحظة حول مسألة العلاقة بين الكم والنبر في الشعر العربي : سعيد بحيري ، مجلة فصول العدد 3 ابريل / مايو / يونيو / 1986م .
- نحو شكل جديد لشعر عربي جديد : يوسف الخال ، مجلة شعر العدد 22-29 السنة الثامنة صيف خريف 1964م .

المـراجـع الأجنبيـــــة

1 _ Le modele khalilien au centre dse theories par M- Mostefa HARAKAT
Université de Paris 7 - 1984 .

2_ La theorie nouvelle de la métrique arabe par M. Stanislas guyard : paris-
Imprimerie nationale .

الدوريـــات الأجنبيـــة

1°) ARUD : Gotthold Weil : Encyclopedies islamique T:1 paris éditions G-P.
maisonneuve et la rose 5 ; A _ 1875 _

2°) La notion de syllabe et la theorie cinetico-impulsionnelle dse phonétici
arabes par A . Hadj _ SALAH .

INSTITUT de LINGUISTIQUE _ UNIVERSITE d'ALGER

N ° 1 - 1971 _

الفهرس

الصفحة